

JULES DE GAULTIER

Le

Génie de Flaubert



PARIS

MERCURE DE FRANCE

XXVI, RUE DE CONDÉ, XXVI

MCMXIII

JUSTIFICATION DU TIRAGE :

713

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation

LE GÉNIE DE FLAUBERT

DU MÊME AUTEUR

DE KANT A NIETZSCHE	1 vol.
LE BOVARYSME	1 vol.
LA FICTION UNIVERSELLE	1 vol.
NIETZSCHE ET LA RÉFORME PHILOSOPHIQUE	1 vol.
LES RAISONS DE L'IDÉALISME	1 vol.
LA DÉPENDANCE DE LA MORALE ET L'INDÉPENDANCE DES MŒURS	1 vol.
COMMENT NAÎSSENT LES DOGMES	1 vol.

A LA MÊME LIBRAIRIE

La Philosophie du Bovarysme, Jules de Gaultier, par
GEORGES PALANTE, avec un portrait et un autographe. 1 vol.

INTRODUCTION

La conception du *bovarysme*, telle que je l'ai formulée et développée dans l'ouvrage philosophique qui porte ce titre ne m'a pas été suggérée de toutes pièces, comme on pourrait être tenté de le croire, par la lecture de l'œuvre de Flaubert. Cette constatation doit être faite pour sauvegarder le caractère expressément artiste de la vision du maître de Croisset. Le bovarysme, tel qu'il s'exprime dans la plupart de ses personnages, est un cas particulier de la notion que j'ai fait tenir dans ce terme, mais ce cas particulier est tellement typique, il s'y manifeste avec un tel relief que je n'ai pas hésité à le prendre pour enseigne d'un point de vue dans lequel il s'encadre avec exactitude et dont il confirme par des illustrations concrètes les

développements spéculatifs. D'ailleurs, dans un domaine, tel que celui de la philosophie, où les termes les plus techniques ont été accommodés selon tant d'acceptions diverses, il m'a paru utile, pour désigner un point de vue nouveau, de faire usage d'un mot qui n'y eût été assujetti jusque-là à aucun emploi.

Au sens philosophique, le bovarysme est la nécessité psychologique, selon laquelle toute activité qui prend conscience de sa propre action la déforme par le geste même dont elle s'en empare dans la connaissance. Or cette nécessité m'est apparue à une date bien antérieure à celle de mon premier contact avec l'auteur de *Madame Bovary*. Le souci de cette métamorphose intérieure remonte à mon enfance et bien que je ne puisse fixer l'époque précise à laquelle il commença à s'emparer de moi, parce qu'il n'est lié à aucun événement déterminé de ma vie extérieure, je le trouve occupant une place prépondérante dans mes souvenirs les plus anciens. C'est dire qu'il ne se manifesta pas sous la forme d'une idée abstraite, ni aucunement, on le pense bien, en tant que recherche désintéressée sur les modes de production de la réalité. Au con-

traire, il se confondit, à l'origine, avec un état de sensibilité pur et simple pour prendre bientôt l'aspect d'un problème que j'avais l'intérêt le plus angoissant à résoudre dans un but d'application expressément pratique.

Ce problème, je l'ai vécu si intensément et si mystérieusement alors, qu'aujourd'hui encore, j'éprouverais quelque hésitation à le divulguer publiquement, si l'état de sensibilité qu'il fut à son origine ne s'était depuis lors entièrement transformé en un clair état de connaissance. Le souci qui l'institua fut donc en son principe de nature morale, il eut l'aspect d'un scrupule. Il m'apparaissait alors que si je possédais quelque vertu, il importait que cette vertu demeurât ignorée, il me semblait qu'à être connue, à se manifester au dehors, elle s'évaporerait, s'amoindrissait et qu'elle ne pouvait être à la fois dans mes actes et dans l'esprit des autres. Il résultait de cette conviction que je m'appliquais parfois à ne pas paraître ce que j'étais, et que toute extériorisation de mon activité intérieure me paraissait frappée d'une sorte de cabotinage, décelant une préoccupation de plaire par où ma vertu se voyait soustraire une partie de

l'énergie qui eut dû être tout entière consacrée à la servir. Mais ce scrupule à l'égard de la manifestation extérieure de mon action ne tardait pas à s'aggraver, et il m'apparaissait aussi que du seul fait que mon action m'était connue à moi-même et que je portais sur elle une appréciation élogieuse, ou seulement une appréciation, elle diminuait d'autant en force et en plénitude. Avec cette dernière préoccupation, au désir moral de perfection ou à la volonté de puissance qui tout d'abord m'avait guidé, succédait une sensation déjà très voisine d'une vue intellectuelle, celle de mon impuissance à réaliser ce désir, en raison d'un obstacle insurmontable et essentiel à la nature des choses. Car si je formais le vœu d'amoindrir en moi, jusqu'à l'anéantir, cette conscience de mon action, — afin que mon énergie tout entière fut employée à l'accomplissement de l'acte, je me rendais compte en même temps que mon action cessait de s'accomplir et qu'à vouloir la perfectionner je la supprimais.

J'ai vécu à cette époque, et pendant de longs mois, à quelques nuances près, quant à l'intention directrice et quant au but poursuivi, dans l'état du mystique qui, pour parvenir à l'état de béatitude ou

de perfection absolue, s'applique à supprimer en lui toute sensation et toute connaissance. Mais à la différence du mystique qui en vient à situer son bonheur et le sentiment de sa perfection dans l'état où il croit perdre toute conscience, je ne fis, au cours de ces expériences obsédantes, que me persuader d'une façon plus irrémédiable de l'impossibilité de réaliser l'action indépendamment d'un état de connaissance qui, si réduit qu'on le suppose, n'en emprunte pas moins l'énergie où il se forme à la même énergie qui engendre l'action et qu'il amoindrit d'autant. Je me suis résigné peu à peu, et non sans déception d'abord ni sans peine, à reconnaître que l'imperfection est la condition et la loi de l'existence. C'est de cette expérience dramatique que j'ai vécue pendant une lente période à l'état passionnel et confus, c'est de cette expérience d'enfant (mais l'enfant n'est-il pas, selon l'expression de Nietzsche, un renouveau?) qu'est sortie, par la suite, la conception que je me suis formée de la réalité psychologique et de l'existence elle-même, au sens le plus abstrait du terme, cette conception de *l'à peu près* où j'ai fini par me comparer.

§

Je n'ai pas à traiter ici des développements métaphysiques qui relèvent de cette expérience intime. Ils remplissent la plupart de mes ouvrages antérieurs, notamment *De Kant à Nietzsche*, *le Bovarysme* et *les Raisons de l'Idéalisme*. Ils seront exposés prochainement sous un angle nouveau et dans un nouveau livre dont presque tous les chapitres ont été publiés déjà sous forme d'articles dans *la Revue philosophique* et qui aura pour titre : *le Monde comme phénomène de réalisation*. Qu'il me suffise d'énoncer ici que la confiance que m'inspirent ces points de vue vient principalement de ce qu'ils ont pour origine un état de sensibilité apparu dans une expérience psychologique toute spontanée, et non un travail dialectique sur des notions philosophiques déjà acquises. Qu'il me suffise d'énoncer encore que la philosophie issue de cette méditation, — qui d'abord fut en quelque sorte une sensation, — est à l'antipode des philosophies traditionnelles que j'ai nommées ailleurs des phi-

philosophies d'Instinct vital et qui s'appliquent à construire le monde en fonction d'un but situé hors de la réalité immédiatement donnée. Tandis que toutes ces philosophies s'ingénient à atteindre ou à imaginer tout au moins un état où l'existence phénoménale, se résorbant dans l'Un, se saisirait elle-même dans une connaissance absolue d'elle-même, il m'est apparu, au contraire, que l'existence et la connaissance étant les deux termes d'une unique et même réalité n'étaient jamais données que dans la relation d'une part du réel à une autre part du réel et que tout effort pour bondir hors de cette relation n'aboutissait qu'à supprimer les conditions de la réalité. Toutes ces philosophies font penser au mot de Pascal. On y veut faire l'ange, on y pense étreindre l'absolu, mais l'ivresse dialectique, aveuglant toute critique, empêche seule de constater que l'absolu dont on croit posséder l'image n'est rien que l'absence de toute réalité, un pur néant.

Que dans l'état de connaissance qui est le nôtre, la réalité ne nous soit jamais donnée que dans l'indéfini de la relation, que l'existence, telle seulement qu'elle peut nous apparaître en vertu des lois de notre esprit, soit conditionnée par l'impos-

sibilité absolue d'une connaissance adéquate d'elle-même, que cette impossibilité soit garante du mouvement perpétuel de la vie et d'une genèse sans fin de la réalité, que ce défaut de coïncidence entre l'être et le connaître soit le mince mais infranchissable abîme qui nous sépare du néant, c'est ce qui m'a amené à considérer le culte de l'Harmonie absolue qui inspira toute la philosophie ancienne comme la manifestation du pessimisme le plus radical et en même temps aussi comme la recherche la plus vaine et la plus chimérique, comme le jeu de sophismes le plus stérile. C'est ce qui m'a amené aussi à opposer, à cette notion morte de l'Harmonie — avec le culte de la Vérité qu'elle supporte, — la notion vivante de la Réalité et à reconnaître dans l'Erreur, conséquence nécessaire, si réduite qu'on la suppose, de l'inadéquat métaphysique, la fissure à travers laquelle filtre sur ce paysage mouvant de la réalité le soleil qui l'éclaire.

§

L'œuvre de Flaubert est conçue, dans le domaine de la psychologie concrète, sous les mêmes perspectives que l'on vient d'exposer et qui conditionnent la genèse de la réalité la plus essentielle. Une telle constatation ne pouvait manquer de s'imposer à un esprit qui s'était développé sous le jour de ces perspectives. Justifier cette constatation, montrer comment l'erreur inévitable du soi sur le soi est le foyer auquel s'alimente l'activité de tous les personnages de Flaubert, c'est, après avoir situé l'importance de ce mécanisme psychologique, le but que l'on s'est proposé d'atteindre au cours des deux études comprises dans ce volume.

Mais on ne voudrait pas clore ces réflexions préliminaires sans faire la remarque que ce point de vue qui, chez Flaubert, s'est exercé dans le domaine des activités concrètes, semble avoir son origine dans un état de sensibilité analogue à

celui qui a été décrit ici. Cet état de sensibilité se révèle dans une opinion dont Flaubert ne s'est jamais départi et qui a attiré l'attention d'un de ses derniers commentateurs. M. Louis Bertrand s'étonne de ce que Flaubert « qui fut dans sa vie la sincérité et la probité mêmes » ait fait un dogme de l'insincérité dans l'art. Tout en voyant dans ce fait une contradiction déconcertante, il y relève une part de vérité où je suis tenté de voir la vérité toute entière : « L'art le plus assoiffé de vérité, remarque-t-il, échoue tristement devant l'expression des réalités les plus immédiates, celles qui sont le plus près de notre cœur. Il altère malgré lui jusqu'au cri de la douleur qui, pour être vraie, doit rester muette. C'est une erreur de dire :

Les chants désespérés sont les chants les plus beaux,
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.

Les sanglots et les larmes comme les extases et les joies ne peuvent passer dans l'art qu'à la condition de se forcer et de mentir (1). » La notation

(1) GUSTAVE FLAUBERT. *Soc. du Mercure de France*, p. 120.

est des plus justes et il n'y a pas lieu d'en restreindre la portée, car elle correspond à un mode de sensibilité qui me paraît être fondamental chez Flaubert. Flaubert savait ce qu'est une émotion ; il ressentait vivement et profondément. Il savait aussi à la perfection, en vertu d'une expérience constante, quel est le mécanisme de toute transposition sentimentale en une forme d'art. Artiste au point le plus extrême il savait que toute tentative en vue d'exprimer un état de sensibilité met en cause l'activité intellectuelle et que la réussite de cette tentative détermine infailliblement un sentiment de plaisir esthétique. Il percevait très finement et très profondément que l'effort intellectuel et le plaisir esthétique étaient empruntés à cette même activité sentimentale, qu'il s'agissait d'exprimer artistiquement, en sorte que celle-ci sortait de cette épreuve dénaturée et amoindrie. Il concevait notamment avec force l'antinomie qu'il y a entre le sentiment d'une douleur et la jouissance esthétique qu'en procure l'expression : cette joie inévitable à laquelle l'artiste qu'il était se pouvait dérober moins que tout autre, lui apparaissait comme une profanation de la douleur. L'émotion douloureuse et la

joie esthétique émanant du même foyer, d'une unique et même activité psychologique, il en concluait avec certitude que l'une se développe nécessairement aux dépens de l'autre. « J'aime la littérature, écrivait-il à Sainte-Beuve, mais je veux qu'on me la serve à part », et on sait quelle horreur il manifeste dans sa *Correspondance* à l'égard de l'expression *littéraire* des sentiments et des passions dans le domaine de la réalité.

Ainsi lorsque Flaubert professe, selon l'interprétation de M. Bertrand, que « les sanglots et les larmes, comme les extases et les joies, ne peuvent passer dans l'art qu'à la condition de se forcer et de mentir », ce n'est pas à vrai dire un dogme d'art qu'il formule, c'est une constatation qu'il enregistre purement et simplement. Il constate qu'il ne peut en être autrement. Dès qu'un état de sensibilité commence à *se représenter*, il se dénature, il devient autre qu'il n'était. Il semble donc bien que cette conception d'une antinomie entre l'art et la réalité, qui fut fondamentale chez Flaubert, ait pris sa source dans le même état de sensibilité qui a été décrit au début de cette brève introduction et duquel la conception du bovarysme est sortie sous

son aspect le plus général, c'est-à-dire en tant qu'elle signifie l'impossibilité de l'*adæquatio intellectus et rei*, l'impossibilité pour toute activité qui réfléchit sur elle-même de se représenter d'une façon adéquate dans son instantanéité, de se concevoir telle qu'elle est. Et il en est ainsi, a-t-on énoncé déjà, parce que l'activité que l'on met en œuvre pour se concevoir est empruntée à l'activité même que l'on veut représenter, qui s'appauvrit aussitôt de cet emprunt, s'altère, se transforme, devient autre qu'elle n'était.

Dans le domaine théorique et de psychologie générale où le philosophe constate cette impossibilité de connaissance exacte, l'erreur peut être, à vrai dire, indéfiniment réduite et atteindre un degré où elle correspond au jeu normal des activités. Il en est tout autrement dans le domaine de psychologie concrète sur lequel porte la vision de Flaubert. De nouveaux mobiles et des causes nouvelles interviennent ici qui incitent les personnages à se concevoir autres qu'ils ne sont et à se tromper sur eux-mêmes avec infiniment plus d'ampleur que ne l'exige le mécanisme de la connaissance du soi par le soi. C'est ce relief caricatural et dramatique de

l'erreur du soi par le soi qui apparaît dans l'œuvre de Flaubert et par où elle est une œuvre d'artiste et se distingue, non sans y trouver place et sans l'illustrer, de la conception philosophique que l'on a exposée ailleurs sous le nom de Bovarysme.

LE GÉNIE DE FLAUBERT

L'admiration n'a jamais fait défaut autour du nom de Flaubert. Elle éclata, dès l'apparition de *Madame Bovary*, en même temps que l'hostilité des pouvoirs publics, qui aussitôt l'accrût et la propagea. Depuis lors l'œuvre entière de l'écrivain n'a jamais cessé d'être l'objet d'un culte fervent de la part des plus hauts et des meilleurs esprits. Aucun culte ne fut plus spontané, plus sincère, moins entaché de snobisme, et ne paya d'une joie plus véridique ceux qui demandent aux plaisirs de l'intelligence leurs satisfactions les plus vives.

Ces premiers admirateurs, et qui ne se rencontrèrent pas seulement parmi les écrivains professionnels, ont joué dans le domaine des lettres françaises un rôle auquel il convient d'attribuer toute son importance. Ils ont attisé et entretenu le foyer d'où s'élèvera par la suite la gloire flamboyante du Maître de *Madame Bovary*, de *la Tentation de*

saint Antoine et de *Bouvard et Pécuchet*. Affirmons après cela que si l'œuvre de Flaubert a été appréciée et goûtée dès l'abord par les meilleurs esprits de son temps, que si elle n'a pas subi la méconnaissance injurieuse dont fut victime, pendant près de deux siècles, l'œuvre grandiose d'un Shakespeare, il s'en faut pourtant qu'elle ait été classée dès l'abord sous la catégorie véritable de laquelle elle relève. C'est sans doute la destinée des très grandes choses de nous émouvoir et d'exercer sur nous une influence avant que nous ayons une notion précise de ce qu'elles sont, avant que nous les connaissions par leur nom véritable.

Il est vrai, l'œuvre et la personne de Flaubert ont toujours préoccupé au plus haut point la critique et la curiosité intellectuelle et, depuis les premiers récits de Maxime du Camp, depuis la magistrale préface de Maupassant aux *Lettres à George Sand*, depuis la pénétrante étude de M. Paul Bourget dans ses *Essais de psychologie*, jusqu'au livre de MM. René Descharmes et René Dumesnil (1) qui renferme la bibliographie la plus complète des ouvrages et des articles consacrés à l'auteur de

(1) *Autour de Flaubert, études historiques et documentaires*, 2 vol 1-18, Soc. du Mercure de France 1912.

Madame Bovary, les lettrés et les critiques n'ont cessé de témoigner, par la place qu'il tenait dans leur souci, de la grandeur de l'homme. Bien rares, toutefois, furent ceux qui s'avisèrent des dimensions véritables de cette gloire. Pour un Remy de Gourmont qui proclama : « Flaubert est notre Homère autant que notre Cervantes » et qui, dans un de ses derniers ouvrages (1), au cours de quelques brèves études, sut situer l'écrivain à son rang, combien hésitèrent à traduire l'admiration qu'ils ressentaient par les termes qu'elle impliquait. En fait, c'est une façon d'être du même pays que d'être du même temps et le proverbe dit vrai. Une retenue où il entre un défaut de confiance en leur jugement propre empêche parfois les contemporains de reconnaître en ceux qui ont vécu parmi eux, et dans la société dont ils font partie, des dons exceptionnels et une valeur qui dépasse leur époque.

Une autre circonstance a participé, dans le cas de Flaubert, à dissimuler la grandeur de l'homme, et peut-être est-ce Flaubert lui-même qui a contribué, dans une certaine mesure, à fomentier et à entretenir cette méconnaissance de son rang véritable. Anti-

(1) *Promenades littéraires*, 4^e série. Soc. du Mercure de France.

cipant la définition qui sera donnée du terme, ou renvoyant le lecteur à des ouvrages précédents, ce fut peut-être *le bovarysme* de Flaubert, dira-t-on, de s'être attaché, avec l'obstination et la passion que l'on connaît, à cultiver, à affiner, à mener à son apogée son *talent* d'homme de lettres. Les lettrés mêmes et les critiques s'y sont laissé prendre. Ils ont fixé leurs regards sur le souci que Flaubert accusait avec une telle insistance, ils se sont arrêtés aux affres du style, à la recherche du document exact, du mot, de l'épithète adéquate et du rythme physiologique de la phrase, à la délicate cuisine littéraire, à la perfection dans l'exécution de l'œuvre (1). Dans

(1) Dans son récent ouvrage : *Gustave Flaubert, avec des fragments inédits*, Soc. du mercure de France, M. Louis Bertrand a fait justice toutefois de la légende qui s'était formée au sujet de la difficulté que Flaubert aurait éprouvée à composer ses œuvres et du labeur que lui imposait la construction de la phrase. Il a montré que la première *Tentation de saint Antoine*, dont il a donné le texte, fut composée avec une fougue, une verve spontanée et une aisance incomparables. Les nombreux essais reproduits en partie dans l'Edition Conard et qui n'intéressent pas moins de dix-huit ouvrages, aussi bien que les lettres des quatre volumes de la Correspondance, d'une rare perfection de forme dans leur abandon et dans leur abondance, témoignent aussi chez Flaubert d'une extrême fécondité et d'un don d'improvisation dont le soin de la perfection et l'intransigeance de l'esprit critique restreignent seules les manifestations.

cet ordre, ils ont reconnu en lui un maître, un maître unique, ils lui ont décerné le tribut d'admiration qui lui est dû. Ils ont conclu à la perfection du talent. Autour de ce talent prodigieux de l'homme de lettres, ils ont même fait les gestes d'admiration réservés à un don plus haut. Incités sans doute par la force de persuasion, en quelque sorte objective, qui émane de la grandeur, ils ont égalé à ce don plus haut le talent poussé à cet apogée. Ce n'est pas assez cependant parce que ce n'est pas par ce chemin indirect qu'il faut accéder à la notion du génie de Flaubert. Il reste donc que la perfection du talent chez Flaubert a masqué le génie, que l'effort du labeur accompli par l'écrivain afin d'atteindre l'absolu de la forme littéraire a empêché de voir la grandeur de la conception psychologique, sa spontanéité et sa fatalité, que la perfection avec laquelle est composée chacune de ses œuvres a détourné l'attention d'une autre perfection et d'une autre envergure, celle qui marque la composition native de sa vision du monde, qui détermine, avec la rigueur de la physiologie, les perspectives sous lesquelles les réalités se formulent à ses yeux, indépendamment du jeu de sa volonté et par un privilège naturel. On a méconnu que Flaubert est le grand homme de génie de chez nous, ce-

lui chez qui la qualité suprême de la race, l'intelligence spectaculaire et désintéressée, est portée à son apogée et s'exprime, indépendamment de toute analyse, dans le fait même d'une vision qui, en percevant le réel, l'ordonne selon sa hiérarchie essentielle.

Que Flaubert ait réellement ignoré son génie et n'ait lui-même aperçu que son talent, le fait est loin d'être certain et il serait bien téméraire de se ranger à cette croyance. Ne fait-il pas s'abattre sur Bouvard et Pécuchet ce fléau terrible dont il subit lui-même les ravages, le don de distinguer sous tous ses aspects la bêtise humaine avec l'humeur qui incite à s'en exaspérer ? Or, si l'on songe à ce qu'il faut entendre chez Flaubert par ce terme, — la bêtise, — si l'on pénètre le sens universel et philosophique qu'il assume dans son œuvre, peut-on douter qu'en extériorisant chez ses deux compères la faculté qui chez lui s'était hypertrophiée, qu'en la voyant ainsi surgir hors de lui-même et comme objectivée, il n'en ait mesuré la grandeur et conçu l'importance ? On verra en effet par la suite que le don de distinguer la bêtise, se rehausse et s'amplifie sous l'angle de la vision qui est propre à Flaubert d'une signification profonde : la bêtise spéciale qui apparaît chez ses personnages dont

l'illusion constitue les neuf dixièmes, s'avérera essentielle à la vie, se manifestera la source même de tout le jeu vital.

Il n'est question ici que de la conscience plus ou moins entière que Flaubert eut de son génie. Or, à supposer qu'il ne s'en soit pas formulé, sur les premiers plans de sa conscience, la notion précise, c'est à la fatalité même de ce pouvoir qu'il faudrait attribuer ce défaut de connaissance exacte de soi-même. C'est en effet le propre du génie d'être une croissance naturelle à laquelle aucun effort conscient ne participe, d'être un phénomène d'ordre biologique, telle l'apparition d'une espèce, en sorte qu'il n'y a pas lieu d'être surpris s'il n'est pas aperçu par ceux chez qui il se produit. On n'est pas étonné d'être ce que l'on est. En témoignant du même aveuglement nous n'aurions pas la même excuse, et il nous faut reconnaître en Gustave Flaubert, par delà le talent, acquis en partie par l'effort volontaire, le fait du génie, le don gracieux, le fait du prince, le prince, étant ici ce processus biologique, créateur de tout ce qui apparaît pour la première fois, de tout *ce qui s'ajoute*. Par delà le talent : entendons par là que le génie n'est aucunement chez Flaubert la conséquence et l'apogée du talent. Que Flaubert se soit efforcé

d'égaliser son talent à son génie, telle est sans doute la vérité, mais le génie vient d'ailleurs, il est chez lui tout spontané. Le génie, c'est une rencontre entre quelque mode constant de la réalité et le rythme habituel d'une intelligence ou d'une sensibilité. Une telle rencontre se manifeste chez Flaubert. Sa vision psychologique du monde s'accorde rigoureusement, en vertu d'une fatalité interne, avec le rythme le plus essentiel selon lequel cette réalité s'engendre elle-même constamment. C'est ce rythme essentiel de la réalité, c'est ce mode de vision despotique, c'est aussi cet accord et cette confusion de l'un avec l'autre, que l'on voudrait ici mettre en lumière.

L'ERREUR CRÉATRICE

Le rang d'un peintre se reconnaît à la façon dont il ordonne les objets du monde visible en fonction d'un unique élément, la lumière, qui attribue à chacun sa valeur et sa forme. C'est que la lumière, dans le domaine des arts plastiques, est le fait de suprême importance. De ce que tous les objets du monde extérieur apparaissent et se formulent dans l'espace lumineux, il suit que les peintres, qui, comme Velasquez ou Rembrandt, se préoccupent, avant tout autre souci, de situer exactement leurs modèles dans l'atmosphère *ambiante*, d'en traiter toutes les parties en fonction du degré de lumière qui les éclaire, qui proprement conditionne leur réalité pour l'œil, il suit que ces peintres occupent le premier rang parmi ceux de leur art, en même temps qu'ils confèrent à la peinture sa valeur la plus haute et la plus adéquate. Il n'y a pas à insister pour établir leur supériorité sur ceux, même parmi les

meilleurs, qui introduisent dans leur œuvre le souci de représenter un épisode ou de noter un sentiment par le jeu expressif d'une physionomie et qui subordonnent à ces intentions le souci majeur que l'on vient d'énoncer. Il suffit de jeter les yeux sur les œuvres dépouillées de la statuaire antique, il suffit de considérer les plus belles toiles des Primitifs où se manifeste la parfaite indifférence des personnages à l'acte qu'ils exécutent, pour comprendre tout l'intervalle qui sépare de l'illustration, du document historique, de l'excitant sentimental le grand art de la peinture. Mais si, dans le domaine des arts plastiques, le fait essentiel qui ordonne et qui spécifie est le fait de l'espace lumineux, l'atmosphère psychologique remplit, dans le domaine de toute représentation dramatique, la même fonction prépondérante. Or, dans cette atmosphère psychologique, l'élément essentiel, l'élément créateur de toute réalité et qui tient ici le rôle suprême de la lumière, c'est l'élément aussi en fonction duquel l'œuvre de Flaubert est tout entière ordonnée, c'est l'Erreur, l'erreur sur soi, inhérente à toute activité qui a connaissance d'elle-même.

L'erreur créatrice, c'est une notion qui semble paradoxale, parce que notre culture religieuse et philosophique, composée d'idéologie platonicienn

et de messianisme judéo-chrétien, a développé en nous, à la surface du moins de notre intelligence, la croyance en la vérité comme but, en une vérité faite de l'harmonie de toutes les parties de l'univers. Tandis que le monde des phénomènes parmi lequel notre existence s'écoule et où cette harmonie n'est point réalisée a été sans cesse déprécié, tandis qu'il fut pour Platon la caverne où, à la lueur de quelques pâles rayons, se reflétaient, parcimonieuses, les ombres d'une réalité plus haute, tandis qu'il était, pour les chrétiens, la vallée de larmes et pour l'Eglise le mal, le mensonge, l'instant éphémère dont les âmes se détournent, l'idée de vérité s'associait dans les esprits par contraste à celle d'une réalité parfaite en laquelle se transformerait, par l'effet de la grâce métaphysique ou divine, le triste monde actuel. C'est la même idée qui se reproduit chez Kant avec l'opposition du noumène au phénomène. En raison de cette culture religieuse, une double série d'images et d'idées s'est formée dans les esprits, opposant à cette première association, — vérité, lumière, bien, bonheur, monde des idées, ciel, paradis, futur, — ce groupe antagoniste, — erreur, ténèbres, mal, monde des phénomènes et de la réalité immédiate. Pourtant, sous le masque de ces évaluations, les hommes n'en ont pas moins continué de

vivre parmi cette réalité mensongère des phénomènes, c'est de cette réalité qu'ils ont tenu tout le bonheur et tout le malheur que leur sensibilité était capable d'éprouver, c'est cette réalité qu'ils se sont constamment efforcés de modifier pour en recevoir plus de joie ou la rendre moins cruelle, c'est des formes incertaines de l'apparence et de l'erreur qu'ils ont tiré tout l'intérêt passionné pris par eux à la vie en souffrance et en joie.

En fait, il y a lieu d'intervertir absolument les évaluations que l'on vient d'énoncer et, à l'appréciation religieuse et morale, enfermée dans les phrases et les mots que l'on prononce, de substituer l'appréciation que n'ont cessé de traduire de la façon la plus claire les actes des hommes, leurs vœux et leurs désirs positifs, l'appréciation que, dans son opposition avec le verbalisme religieux, n'a cessé de faire prévaloir le sens esthétique se manifestant dans toutes les formes de l'œuvre d'art et glorifiant, pour la beauté de leur apparition, les modes de la réalité telle qu'elle se donne. Or, ce sens esthétique, nul ne l'a porté à une aussi haute perfection que Gustave Flaubert, et c'est par une corrélation toute naturelle que cette perfection du sens esthétique s'accompagne de la mise en valeur, parmi l'atmosphère psychologique répandue dans son œuvre, des

perspectives de *l'erreur* comme élément premier de la réalité.

Ce n'est donc pas un à-côté de la question, à l'occasion d'une entreprise ayant pour but de rendre manifeste le génie de Flaubert, d'insister sur cette importance de l'erreur comme élément créateur de la réalité. Au surplus, comme cette énonciation peut sembler, au premier abord, paradoxale, en raison de l'enracinement dans les sensibilités de la culture héréditaire que l'on a décrite, il est indispensable de la justifier en l'expliquant. Afin de situer exactement l'œuvre de Flaubert à son rang, il faudra même dépasser le point de vue qu'elle découvre, si vaste qu'en soit déjà l'horizon philosophique, et montrer que le fait de l'erreur conditionne la production de la réalité métaphysique elle-même, de la réalité à la source même d'où elle surgit pour se diviser ensuite en une infinité de manifestations concrètes et pour composer toute la diversité phénoménale.

§

Ce terme de *réalité métaphysique* ne doit pas effrayer les esprits cultivés pour lesquels ces pages sont composées. L'exposé que l'on fera n'exige pas

de connaissances techniques spéciales, ni l'emploi d'une terminologie conventionnelle. Si la terminologie, si l'emploi de formules en quelque sorte algébriques et qui réclament une initiation préalable peuvent être d'un secours certain au cours de la recherche personnelle ou de la discussion entre techniciens, c'est le signe auquel se reconnaissent les théories viables qu'elles supportent toujours l'épreuve d'une transposition dans le langage ordinaire et qu'elles sont, sous cet aspect, accessibles à tout esprit capable d'un effort d'attention.

La démonstration que l'on poursuit ici a donc expressément pour but une réhabilitation de l'Erreur, par son identification avec le fait créateur. C'est, se propose-t-on de démontrer, à la lumière de l'Erreur, de l'Erreur essentielle et métaphysique que les choses se formulent au regard de l'esprit, qu'elles deviennent saisissables pour une intelligence, qu'elles se distinguent les unes des autres, qu'elles émergent de la confusion où les contraindrait l'adaptation et l'harmonie universelles, conditions objectives et nécessaires du règne de la Vérité.

Ce qui a propagé dans les esprits le culte de la Vérité et la croyance qu'une vérité absolue, — à trouver par l'effort intellectuel, à réaliser par l'effort

moral, — pourrait un jour concilier pour le bonheur de tous le jeu universel des activités, c'est le besoin que nous avons, dans la vie concrète, dans la vie de relation qui est la nôtre, de vérités partielles, de systèmes harmonieux adaptant avec perfection, avec une exactitude exclusive de toute erreur possible, une série de moyens à une série de fins. Toute vérité, au sens où l'on emploie ici le mot vérité, au sens où il intéresse les hommes, est l'expression d'une harmonie, suppose qu'il existe dans le monde des relations phénoménales qui se répètent et dont la constance peut être affirmée dans l'énoncé de la loi. L'harmonie est l'aspect intérieur, agissant et vivant de la vérité. C'est à cette conception de la vérité que s'oppose la conception de l'erreur à laquelle on attribue un caractère créateur. Il s'agit d'une erreur qui existe, non seulement dans l'esprit, mais dans les choses et qui suppose la rupture d'une harmonie. Ce n'est donc pas s'évader de l'idée de *vérité* que de la lier étroitement, au cours de l'analyse, à l'idée d'*harmonie*. C'est, au contraire, y pénétrer plus profondément. Or ce rapprochement, qui permettra de rendre plus évidente l'utilité des vérités ou des harmonies partielles, sera aussi, par la suite, un moyen plus direct de faire sentir l'identité de l'harmonie universelle et de son

substitut, la vérité absolue, avec l'idée même du néant.

La première partie de cette tâche est singulièrement aisée. Tout esprit comprend de quelle utilité est, dans la pratique, l'existence de vérités partielles. Que je puisse former le projet de me rendre en une heure de Paris à Fontainebleau avec l'automobile qui vient de m'être livrée, cela suppose toute une série d'adaptations harmonieuses, d'engrenages précis, de mesures justes prises par des ingénieurs et des constructeurs, cela suppose aussi que des rapports constants existent entre certains faits, que telle quantité de pétrole consumée produit telle quantité de force, que les frottements engendrés entre les divers éléments en action ne neutraliseront la vitesse de la machine que dans des limites prévues, qu'ils ne détermineront pas la combustion des matières employées. Cela suppose donc d'une part que, soumis à des circonstances identiques, certains phénomènes engendrent constamment les mêmes phénomènes, cela suppose que certaines suites de phénomènes, les mêmes circonstances étant données, se répètent constamment de façon identique, cela suppose qu'il existe dans la nature des systèmes constants de relations entre les phéno-

mènes, des systèmes d'harmonie tout au moins partiels.

Cela suppose d'autre part que les conditions précises sous lesquelles tels phénomènes s'engendrent les uns les autres sont connues avec exactitude par l'intelligence et cette connaissance exacte, c'est l'aspect subjectif de l'harmonie, c'est une vérité dont le contraire est l'erreur dans l'esprit. Pour que mon voyage à Fontainebleau puisse être réalisé dans des conditions de temps données et de telle façon qu'il réponde à l'intention qui m'en a dicté le projet, il est donc d'une importance critique, certains systèmes d'adaptation constante de phénomène à phénomène existant dans la nature, qu'il n'y ait place dans l'esprit des constructeurs de ma machine pour aucune erreur quant aux modes précis de ces adaptations. L'erreur est ici la pierre d'achoppement, elle est *le mal*. La connaissance vraie est ici requise avec une absolue nécessité, elle est *le bien*. Et il en sera de même tant que l'on évoluera dans le domaine des systématisations partielles sur lesquelles repose tout le jeu de notre activité; l'erreur y tiendra le rôle du fléau, du danger redoutable qu'il faut à tout prix écarter sous peine d'échec de l'entreprise poursuivie par l'activité.

Si l'on considère le rôle de l'erreur et de la vérité dans le domaine biologique et dans le domaine médical, on arrive en effet, aux mêmes conclusions. Tout organisme suppose un nombre infini de phénomènes qui, agissant les uns sur les autres et réagissant à l'égard les uns des autres, constituent un ensemble d'adaptations de la persistance et de la régularité desquelles dépend la vie de l'organisme. Que par suite d'un traumatisme ou d'un afflux du sang les conditions dans lesquelles un cerveau humain fonctionne soient brusquement modifiées, et c'est la mort de l'organisme à brève échéance ou l'altération de ses fonctions, la maladie. La vie ou la santé de tout organisme supposent donc qu'une harmonie, cette forme objective de la vérité, s'est constituée entre un nombre d'éléments considérable. Le défaut d'adaptation de l'un à l'autre des processus en jeu, en entraînant la rupture de cette harmonie générale, entraîne la ruine de l'organisme, en sorte que l'idée d'harmonie est liée ici encore dans l'esprit humain à l'idée de bien, le défaut d'adaptation et d'harmonie à l'idée de mal.

Si l'homme, avec la médecine, se mêle d'intervenir dans le jeu des organismes, la valeur de la vérité se révèle aussitôt ici sous son aspect subjectif. Que les conditions d'harmonie, de coordina-

tion requisés entre tous les éléments de l'organisme soient exactement connues par le physiologiste, que cette connaissance soit conforme à la réalité du fait, voici qui importe infiniment. Mais si la science du médecin se fonde tout d'abord sur celle du physiologiste et sur celle de l'anatomiste, elle se fie encore aux notions constituées par un très grand nombre d'autres recherches, elle suppose que toutes les sciences relatives à ces recherches sont vraies et la moindre erreur que l'une d'entre elles implique est grosse de périls dans la pratique de la science médicale. Cette science du médecin se complète encore par la science du diagnostic et par celle de la thérapeutique : il est inutile d'insister ici sur l'importance de l'erreur et de la vérité à l'occasion de l'une ou l'autre de ces techniques.

L'importance de l'erreur et de la vérité demeure encore la même dans le domaine moral, politique ou social. Si les formes objectives de la vérité sont ici beaucoup plus instables, il faut, pour qu'une société soit possible, qu'elles atteignent pourtant quelque degré de constance, il faut que les réactions des divers individus du groupe soient à quelque degré semblables, ainsi, du sentiment de la responsabilité, de l'évaluation de ce qui est bien ou

mal, de la sensibilité au remords ou à la satisfaction intérieure ou plus simplement au plaisir ou à la douleur. Si toute similitude fait défaut sous ces rapports entre les individus, une organisation sociale ne sera pas possible, la réalité sociale ne se formera pas. Mais à supposer que cette similitude existe à quelque degré, encore faudra-t-il qu'elle se reflète exactement dans l'esprit du législateur, du criminaliste et du politique, car toute erreur sur ce qu'il y a de commun dans les réactions individuelles déterminera des mesures qui iront à l'encontre du but poursuivi.

On pourrait étendre indéfiniment cette démonstration et tous les ordres de faits invoqués tour à tour attesteraient avec une égale éloquence les bienfaits de la vérité et les dangers de l'erreur. Mais il semble qu'on enfonce autant de portes ouvertes à mesure que l'on applique cette démonstration à quelque exemple particulier. Si l'on s'est attardé pourtant quelque peu à cette plaidoirie trop aisée, c'est parce que l'on a voulu retirer à la proposition contraire, que l'on va maintenant exposer, son apparence paradoxale, c'est que l'on a voulu donner des gages et témoigner que, dans le domaine de la pratique et de la vie concrète, on attache la même importance que le commun des hommes à la possession de la vérité et à l'éviction de l'erreur.

§

Ce point acquis, — l'utilité pour la vie des vérités partielles, — il reste à montrer que ces vérités partielles ne peuvent se produire que sous cette condition première et inévitable, à savoir : que l'Erreur, sous la forme objective d'un défaut d'adaptation se tienne au principe des choses, faisant obstacle à ce que la réalité s'évanouisse dans l'état d'inconscience et d'immobilité où la figerait le fait d'une harmonie absolue. Toutes les vérités partielles, tous les faits de systématisation partiels que l'on vient de considérer supposent d'ailleurs qu'un tel état de déséquilibre est donné : ils ne sont désirables et ne sont possibles que parce qu'ils sont animés, mis en mouvement par des volontés au sein desquelles l'harmonie n'est pas établie, par des volontés muës elles-mêmes par des désirs, soit, par un élément psychologique qui est l'expression même de l'inassouvi, d'un défaut de satisfaction, d'un défaut d'harmonie.

Si je veux aller à Fontainebleau avec ma machine en un temps donné, c'est que quelque affaire pres-

sante me pousse à m'y rendre, une affaire, c'est-à-dire un conflit d'intérêts qu'il faut transformer en un contrat, mais qui, pour en venir à cette forme de l'adaptation, exige un effort, une dépense d'énergie, — une affaire ou un désir impérieux, désir de rencontre qui suppose une séparation préalable, ou désir de voyage, besoin de déplacement qui suppose un déséquilibre préalable des facultés, l'ennui. Si la science du médecin est utile et nécessite celle de l'anatomiste et du physiologiste, et tant d'autres encore, c'est que la maladie existe, c'est que l'harmonie qui préside au jeu normal des organes est parfois rompue. S'il est nécessaire enfin et s'il est désirable qu'un certain degré de conformisme existe entre les désirs, les évaluations morales, les réactions et la sensibilité des hommes d'un même groupe social, c'est parce qu'en fait les désirs des individus risquent à toute occasion de se heurter et de venir en compétition les uns avec les autres, en sorte qu'un critérium commun peut seul donner naissance au compromis social.

Ainsi, dans tous les cas que l'on a considérés, les systèmes partiels d'harmonie qui ont paru efficaces et désirables n'ont de raison de se produire que parmi les perspectives d'un monde où l'harmonie est brisée en maint et maint endroit. C'est là l'état de

fait. Reste la liberté de former une hypothèse contraire à l'état de fait, celle d'un monde où tout s'adapte, où l'harmonie règne sans lacune et assemble en un système parfait toutes les parties qui le composent. Mais qui ne voit qu'une telle hypothèse se détruit elle-même et qu'elle est, à vrai dire, inconcevable ? Si l'on tente en effet d'en faire l'application, il faut s'apercevoir qu'elle ne laisse place ni au désir, ni au mouvement que le désir engendre, que toute tendance allant sans obstacle vers sa fin naturelle s'y confond avec sa réalisation, qu'à pousser enfin l'hypothèse à la limite, — ce qui ne peut être évité dans le domaine de la spéculation métaphysique, — toutes les choses en viennent à s'abolir dans l'unicité du but atteint de toute éternité. Ainsi tout le divers périt et le fait de conscience, que détermine seul un changement d'état, s'évanouit. L'hypothèse d'un monde soumis à une harmonie universelle, forme objective de la vérité absolue, se confond avec l'hypothèse d'un monde privé de la connaissance de soi. Mais une telle conception s'inflige à elle-même un démenti dans l'affirmation même où elle s'exprime et où se manifeste un fait de connaissance, — à la façon de qui proclame à haute voix : « Je suis mort » et infirme par le fait même des paroles qu'il prononce l'autre fait qu'il y signifie. Mais si l'hypo-

thèse d'une existence privée de la connaissance de soi se nie en vertu d'un automatisme logique dans la formule où elle s'énonce, elle nie, avec elle, l'hypothèse qui lui avait donné naissance, elle nie la possibilité, dans le domaine de la réalité, d'une harmonie totale, elle proclame la nécessité de l'inadéquat, de la rupture en quelque endroit de l'harmonie des choses, elle montre dans l'Erreur la source du réel, elle donne l'Erreur comme foyer de lumière, comme le soleil central de tout système de réalité.

Une telle énonciation, justifiée par l'absurdité de l'hypothèse adverse, manifeste aussi bien son évidence par une analyse directe. De ce que l'existence est liée à la connaissance de soi, il résulte en effet que le sujet de tout fait de connaissance que l'on imagine est soustrait à la même matière, à la même existence essentielle à laquelle l'objet est emprunté. Il échappe donc toujours de toute nécessité aux prises du fait de connaissance et le jeu de l'existence se poursuit dans le morcellement indéfini de tout sujet convertissant en objet, pour s'en emparer une part de lui-même, mais contraint toujours de réserver aussi, en vue de la possession du spectacle, une part de sa propre activité subjective qui échappe de

la sorte indéfiniment à cette possession. Il apparaît donc que le jeu de l'existence s'alimente à l'impossibilité d'une possession intégrale du soi par le soi, qu'il s'éternise dans la genèse indéfinie d'états approchés mais incomplets de cette possession, genèse au cours de laquelle toutes les formes de la vie sont inventées, tout le réel est engendré dans l'indéfini de la relation. De ce que l'existence se connaît, elle se connaît en raison des conditions de la connaissance autre qu'elle n'est. *A peu près* est la devise du monde. L'erreur sur soi rend seule possible la production du réel. Comme dans le calcul infinitésimal l'équation métaphysique peut être indéfiniment approchée, elle ne peut être jamais atteinte, et, s'il en est ainsi, c'est, dans ce domaine de la réalité totale, pour cette raison que le sujet de tout fait de conscience devrait être intégré dans l'objet pour que cet objet représentât la réalité totale ; or, le sujet supprimé en tant que sujet par cette intégration, l'objet échapperait à toute détermination, il ne serait un objet pour aucun sujet, il ne serait pas. L'équation métaphysique, paradoxalement, réaliserait le néant.

C'est donc l'inadéquat, c'est donc l'inharmonique qui conditionne la réalité et qui l'engendre. Et c'est le fait de connaissance lui-même qui introduit dans

l'existence cet inadéquat et cet inharmonique, qui, en contraignant l'existence à se diviser avec elle-même pour se saisir, fait de l'approximation, de l'*à-peu-près* sa loi, et l'induit, par la recherche d'une connaissance absolue, irréalisable en raison même des conditions de la connaissance, à une fragmentation indéfinie qui engendre tous les épisodes de la réalité, qui est proprement la vie.

Si, dans le domaine de la relation, il est donc permis de rechercher des vérités partielles, des adéquations aussi approchées que possible de la chose à la chose et des possessions aussi parfaites que possible par l'intelligence de ces relations approchées, cette recherche à l'égard du tout, c'est-à-dire dans le domaine métaphysique, signifie proprement une aspiration au néant. L'amour de la vérité et de l'harmonie absolues n'est autre chose, sous les apparences de l'amour divin, quand il est sincère, qu'une forme de la fatigue de vivre et de l'horreur du réel. Qui aspire à supprimer cet accident métaphysique en vertu duquel les choses ne parviennent jamais dans leur ensemble à entrer les unes dans les autres, à se figer dans l'harmonie du système, qui aspire à ce but mystique n'est pas sur la voie de la perfection, mais sur la voie du néant. L'erreur est donc proprement créatrice. A travers la fissure qui empêche de

se souder entre eux tous les fragments de la réalité, filtre la lumière essentielle qui éclaire les phénomènes. L'erreur est créatrice et la forme de cette erreur créatrice est une erreur du soi sur le soi, un fait de méconnaissance inhérent à toute activité qui se connaît elle-même et qui, pour se connaître, se divise nécessairement avec elle-même, se mutile et se déforme.

On vient de considérer cette erreur à sa source métaphysique. Elle se répand de là sur le domaine psychologique en son entier et si, pour la première fois, à l'occasion de l'œuvre de Flaubert, on a été amené à en formuler l'importance souveraine, elle a été exploitée et mise en scène par la divination des écrivains et des dramaturges de tous les temps. C'est elle qui éclaire toutes les grandes œuvres de la littérature et les situe au premier rang dans l'admiration des hommes, que leurs auteurs aient eu une conscience plus ou moins nette du pourquoi de leur valeur.

§

J'ai défini le Bovarysme *le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est*. En termes

plus positifs, en termes plus universels aussi, et qui répondent mieux aux développements qui ont été par la suite consacrés à l'idée, *le Bovarysme*, dirai-je, *est le fait selon lequel toute activité qui a conscience de soi et de sa propre action se conçoit nécessairement autre qu'elle n'est.*

Il y a deux causes à cette méconnaissance. La première est inévitable, elle est, en quelque sorte, mathématique et c'est celle que l'on a développée à propos de la nécessité qui contraint l'existence, au sens métaphysique du terme, à se connaître pour se réaliser et, pour se connaître, à se diviser, à se mutiler. Quelque activité que l'on imagine est soumise au même mécanisme de déformation. En tant que je m'applique à prendre conscience de mon propre moi dans l'instant même où il agit, cette part de mon moi que j'érige en spectateur de l'autre part échappe à mon observation, et si, m'efforçant à une possession plus complète de moi-même, je m'applique, par un double effort d'attention, à me saisir agissant et contemplant aussi mon action, à supposer que je réussisse à enregistrer ce double cliché, il n'y en a pas moins une part de moi-même qui échappe encore à mes prises, celle qui s'est séparée, pour les considérer l'une et l'autre, et de la part agissante et de la part qui re-

garde l'acte, celle qui, pour regarder, pour connaître, pour être le sujet spectateur de la double opération, s'est éloignée du champ sur lequel porte l'observation. Cet effort de connaissance, qui pratiquement ne pourrait être poussé très loin en raison de la prompte lassitude de l'attention, pourrait être théoriquement poursuivi indéfiniment que le même élément de méconnaissance se retrouverait toujours comme résidu de l'opération. Notons que l'on ne peut ici comme en mathématiques passer à la limite. Car tandis qu'au cours du jeu mathématique on franchit ce Rubicon pour obtenir une approximation plus parfaite, on ne saurait le franchir dans le domaine psychologique que pour convertir en automatique un acte conscient, pour abolir absolument l'état de connaissance que l'on veut amplifier. Notons enfin que l'élément de méconnaissance ainsi introduit dans toute représentation psychologique par cette nécessité d'une division de l'attention totale en un principe d'acte et un principe d'observation est bien loin d'être négligeable, car, selon que l'effort de connaissance s'amplifie, l'acte s'appauvrit, selon que l'effort de connaissance s'amoindrit, l'acte, bénéficiant du supplément d'énergie laissé à sa disposition, s'enrichit. Dans tous les cas, il se modifie, de sorte que le jeu de la

connaissance avec la nécessité de division qu'il implique engendre un *fait d'instabilité* qui traduit sous un autre aspect la nécessité de l'erreur inhérente à la connaissance. A mesure que je m'applique avec plus de force à me mieux connaître, je dénature le moi que je voulais connaître et c'est d'un autre que je prends connaissance, d'un moi approché, et qui n'est qu'à peu près celui que je voulais saisir.

§

On a dit qu'il y avait deux causes à la méconnaissance du soi par le soi et on vient d'analyser la première, celle qui est inévitable et nécessaire parce qu'elle est liée au mécanisme même de l'acte de connaissance. La seconde n'est pas marquée du même caractère de nécessité. Elle ne se déduit pas à priori comme la première. Elle emprunte son pouvoir à des mobiles psychologiques nouveaux, mais ces mobiles tirent, du fait d'instabilité engendré par la première cause, une force d'application considérable. De ce qu'il n'existe pas une image fixe du moi avec laquelle comparer les fausses images que l'on en peut former, il résulte,

en effet, que ces images fausses ne peuvent être distinguées des véritables avec certitude, et cette circonstance ouvre à l'erreur sur soi un champ d'action d'une étendue considérable.

Parmi les mobiles psychologiques qui entrent ici en jeu pour fausser la représentation, le principal, et dont tous les autres ne sont, à vrai dire, que des conséquences, c'est l'amour de soi. Parce qu'il s'aime, le moi veut se réaliser selon l'idéal le plus beau qu'il se compose de la personne humaine et quand il s'est formé une conception de cet idéal, il s'applique à interpréter ses actes de telle façon qu'ils semblent tous inspirés par les exigences de cette conception. Une simple substitution de motifs y suffit. Celui qui, sans être brave, veut l'être parce qu'il admire la bravoure, mettra sur le compte de ses principes religieux ou de ses idées philosophiques le refus d'un duel et il se glorifiera du courage avec lequel il affronte l'opinion publique. Celle-ci inscrira au compte de sa vertu la froideur de ses sens, et celle-ci, à l'occasion de chaque aventure nouvelle imputera à quelque passion particulière pour un amant d'élection la sensualité qui la pousse vers tous les hommes. Celui-ci attribuera à sa délicatesse, à son souci de ne pas blesser la pudeur du misérable, les réticences de

son avarice. Et il n'y a pas à faire comparaître ici tous ceux qui réussissent, par la seule force de l'amour de soi poussé au degré où il implique toutes les duperie de la passion, à se concevoir, de la façon la plus caricaturale, autres qu'ils ne sont : la coquette sexagénaire à qui quelques fards et de tendres ajustements procurent l'illusion du printemps, le matamore, le bourgeois gentilhomme, tous ceux dont on évoquera les silhouettes quand il s'agira de montrer tout le parti tiré par l'art dramatique de l'exploitation de ce présomptueux égarement.

Ce qui semble d'un intérêt plus général, c'est de constater que cette appréciation sur les choses, en vertu de laquelle tout individu se compose un idéal et falsifie sa propre image, ne lui appartient pas même en propre, c'est qu'il ne sait jamais dans quelle mesure il la tire de lui-même, de ses propres inclinations ~~et~~, dans quelle mesure, de la notion, c'est-à-dire du milieu, des autres, du non-moi. Le même individu avec les mêmes instincts, les mêmes impulsions, le même système sanguin et nerveux, selon qu'il aura été élevé en Amérique, en Turquie ou en Chine, se fera de la perfection humaine des images différentes et interprétera en fonction de ces différences un même personnage physiologique.

Enfin, et c'est là l'élément dramatique de l'erreur sur soi-même, c'est qu'en dehors de cette appréciation présomptueuse en vertu de laquelle chaque homme se méconnaît *après l'acte*, se juge autre qu'il n'est et se farde, pour faire bonne figure dans le miroir où il se regarde, intervient *avant l'acte*, à l'instigation et sous la suggestion du modèle idéal qui a été choisi, un effort en vue de modeler l'action sur les formes du modèle.

Il y a donc là deux modes bien différents de l'activité psychologique se dupant elle-même.

L'un de ces modes consiste en une opération par laquelle le moi se représente les aspects réalisés de son activité sous d'autres couleurs que celles qu'elles revêtirent dans le fait. Il s'exprime en une pure illusion d'optique et qui ne modifie en rien l'activité du sujet. Il y faut quelque ingéniosité, quelque disposition à la casuistique et un intense amour de soi qui peut au besoin tenir lieu des autres conditions. Il aide l'individu à se composer une bonne conscience, à se réjouir de lui-même, et il implique quelque quiétisme.

L'autre mode est gros de conséquences pratiques, il détermine des actes. Il est un effort en vue d'adapter l'activité du moi à une activité modèle dont le moi s'est épris et dont il imagine à tort ou à raison

qu'il est fait pour réaliser les aspects. On a vu déjà à quel point le moi, en raison du mécanisme nécessaire de la représentation, était impuissant à distinguer les modes véritables de son activité instinctive, on a vu combien cette activité était instable, combien modifiable par l'acte même par lequel elle essaie de se saisir. A ces causes d'erreur sur soi-même s'ajoute cette circonstance que, capable de connaissance, doué du pouvoir de se représenter d'une façon plus ou moins inadéquate les modes de son activité, l'individu est capable aussi de se représenter les modes des activités étrangères et qu'en raison de l'instabilité de sa propre activité, en raison de l'image indécise et changeante qui s'en forme devant ses yeux, il est constamment exposé à confondre, avec les modes de sa propre activité, ces modes étrangers, il est constamment exposé à prendre ceux-ci pour modèles et à orienter toute son énergie vers des réalisations auxquelles elle peut n'être aucunement adaptée.

Ce sera là le cas malchanceux de cette fausse conception de soi-même, le cas funeste de l'erreur sur soi. C'est celui que Flaubert a le plus souvent, qu'il a presque toujours envisagé. Il en est d'autres. Le hasard pourra faire que l'activité individuelle soit propre à s'adapter aux exigences du modèle

dont le moi se sera épris. Ce sera le cas lorsque le modèle proposé émanera d'une activité analogue ethniquement, psychologiquement, physiologiquement, à celle dont elle aura suscité l'enthousiasme. Ce sera alors comme si le moi s'était épris de soi-même, mais d'un soi plus évolué, parvenu à son apogée et la fascination de l'image lui sera, en cette occurrence, un moyen d'accéder vers lui-même et de se réaliser selon sa plus haute perfection. Enfin, dans la plupart des cas, il n'y aura ni impossibilité d'adaptation absolue, ni prédestination parfaite de l'activité du moi à celle du modèle, et l'énergie du moi, plus ou moins élastique d'ailleurs, plus ou moins malléable, plus ou moins flexible, aura pris pour modèle des modes plus ou moins distants eux-mêmes de ses propres virtualités, d'où mille nuances dans le résultat de la rencontre. Ce sur quoi l'on insiste, c'est sur ce fait qu'avec le pouvoir de se concevoir autre et de régler sur cette fausse conception son énergie, on touche le rouage le plus essentiel de l'activité psychologique et que l'on est ici dans le domaine où se joue, à un jeu où il entre une grosse part d'aléa, la destinée de l'individu.

Certes, l'énergie des instincts profonds sera une garantie contre la main-mise de la notion étrangère. Encore s'en faut-il qu'il faille voir là toujours, d'un

point de vue positif, une circonstance heureuse, car si le désaccord est grand entre ces instincts profonds et le milieu où le hasard aura fait naître l'individu, cette violence des instincts, grosse d'un antagonisme irréductible, engendrera, sur le thème d'un bovarysme vaincu par la nature, le drame des réfractaires.

Enfin il arrivera au contraire que la suggestion du milieu sera si forte qu'elle réussira à s'opposer aux instincts les plus ardents, à développer chez l'individu, en opposition avec ses impulsions les plus naturelles et les plus violentes, des centres de résistance, d'autres impulsions, en somme, qui, parfois, triompheront des premières. La fascination, l'aimantation sociale aura été dans ce cas assez vigoureuse pour réussir à déplacer le centre de gravité composé par les instincts. C'est le résultat que tendent à déterminer toutes les fortes civilisations, mais cet effort en vue de substituer le règne des sentiments sociaux à celui des sentiments instinctifs ne va jamais sans lutte. C'est cette lutte entre deux éléments antagonistes et d'origine différente que l'on admire dans le drame cornélien et ce principe d'intérêt, dont la critique classique imagine avoir suffisamment indiqué la nature quand elle l'a fait tenir en un conflit entre le devoir et la passion,

tire en réalité sa vertu dramatique de ce qu'il est un cas de ce bovarysme psychologique essentiel, en raison duquel l'être humain se conçoit tour à tour tel ou tel selon la suggestion de tels ou tels mobiles.

Parmi ces mobiles, les uns lui sont ici commandés du dehors, les autres jaillissent de ses instincts et le voici hésitant à reconnaître pour vrai l'un ou l'autre de ces appels, déchiré avec lui-même et vraiment tragique de ce qu'il est impuissant à se posséder dans le vœu d'une seule volonté, de ce que la conscience de son unité lui échappe, de ce que toute harmonie est rompue au sein de lui-même. L'un de ces principes de suggestion, c'est dans le drame cornélien, dans le Cid, Horace ou Polyeucte, le devoir ou l'honneur, le sentiment patriotique ou religieux, et il représente la notion acquise venue du dehors ; l'autre, comme il en est dans la littérature dramatique presque tout entière, c'est l'amour. Un être est déchiré par ces deux conceptions différentes de lui-même et de ce qui doit être le mobile de ses actes, et ces deux conceptions sont l'une et l'autre si puissantes, un tel état d'anarchie a été déterminé chez l'individu par leur coexistence que, quelque parti qu'il prenne, il se concevra autre qu'il n'est, il sacrifiera une part de lui-même dont aucune balance psychologique ne pourra dé-

terminer si elle est moins lourde que l'autre, dont aucun réactif ne pourra divulguer si elle est moins lui-même.

L'Erreur sur soi est ici irréductible. Elle se traduit par de la douleur qui ne peut être évitée, quelque parti qui soit adopté. Comme notre théâtre classique a été composé à une époque où le milieu social est déjà très fortement constitué, il semble que l'auteur dramatique, complice de la suggestion sociale, s'applique à la fortifier, à lui donner gain de cause, à la montrer inflexible, qu'elle ait nom devoir, honneur, amour de la patrie ou amour divin. Cette partialité tient à l'époque, elle ne s'exerce pas à toutes les époques dans le même sens. Ainsi semble-t-il que les conteurs de *Tristan et Yseult*, Bérout, Thomas ou Chrétien de Troyes, malgré quelques clauses de style, exprimant avec respect mais sans conviction la lettre des prohibitions religieuses, mettent le parti pris de l'auteur du côté de l'instinct de l'amour, abaissent les sentiments sociaux mal soudés encore et en voie de formation devant la toute-puissance d'Eros, fils, parmi les généalogies les plus lointaines, des forces primitives de la vie. Wagner, semble-t-il, n'a pas trahi le sens de la légende en rehaussant, par l'apothéose de la musique la plus extatique et la plus passionnée, la

crudité, devenue cynisme au regard des hommes que nous sommes, des conteurs du XII^e siècle.

Il n'y a à prendre ici parti ni pour les puissances sociales, ni pour les puissances plus anciennes de l'Instinct. Ce que l'on veut montrer par ces évocations, c'est le caractère implacable de l'erreur sur soi, fondée qu'elle est sur l'instabilité du moi, fondée qu'elle s'avère en dernier ressort sur la multiplicité du moi dont l'apparente unité se réduit à celle d'un champ clos dans lequel des combattants, de forces inégales et changeantes, l'emportent tour à tour et dictent tour à tour leurs commandements. C'est d'ailleurs une des formes fondamentales de l'erreur sur soi que cette croyance à l'unité du moi et sur elle repose le pathétique profond du drame humain. Des décisions constamment sont prises par l'individu en vue de donner satisfaction à un moi qui envahit à un moment donné tout le champ de la conscience et qui, l'instant d'après, aura cédé la place à un autre, à un moi différent et qui fera grief de faits à tout jamais accomplis. Le remords est un des épisodes de cette confusion de personnages qui éclaire aussi toute la psychologie décevante du désir. Ce n'est pas le même homme celui que le désir enflamme et celui-là, avec un masque presque identique, qui a assouvi son désir et qui se

tient maintenant de l'autre côté de l'acte. Il y a du dépaysement dans l'état d'âme qui fait suite à cette assouvissement. Diminué de toute la grandeur de l'orgie où l'intensité du désir s'apaisa, le moi ne se reconnaît plus exactement lui-même, il cesse d'être dupe, le temps d'un éclair, de son illusion unitaire et il y a de la tristesse d'un deuil dans cette demi-conscience de l'évanouissement du moi de la veille.

UTILISATION DANS LA LITTÉRATURE DE L'ERREUR DU SOI SUR LE SOI AVANT ET APRÈS FLAUBERT

Cette erreur du soi sur le soi, a-t-on formulé, ouvre les perspectives parmi lesquelles se déroulent toutes les grandes œuvres de toutes les époques, Elle a été exploitée de tout temps comme le grand, l'unique ressort de la comédie et du drame humain. On vient de montrer qu'elle domine le grand débat de la tragédie cornélienne. Mais elle emplit aussi tout le théâtre de Molière. Sous des aspects plaisants, sous des formes caricaturales, elle est la lanterne magique qui éclaire les silhouettes du Bourgeois gentilhomme ou du Malade imaginaire, les minauderies des Précieuses aux propos de Mascarille ou les grimaces des Femmes savantes aux vers de Trissotin. Sous son aspect le plus populaire et le plus manifeste, elle est l'âme aussi des fables de La

Fontaine : *le Geai paré des plumes du paon, la Grenouille, le Bœuf et l'Ane, l'Ane et le petit chien, l'Aigle et le Hibou* tirent leur saveur de ce que l'erreur du soi sur le soi en noue toute l'intrigue et y fait éclater ses conséquences. Il en est de même aussi de tant d'autres brefs chefs-d'œuvre où il suffirait de la plus légère analyse pour montrer que la flat-terrie, si plaisamment mise en scène par l'auteur, ne doit son efficacité qu'à ce fait qu'elle trouve un appui dans le mécanisme merveilleusement sensible et toujours prêt à jouer de l'erreur sur soi, ainsi du *Renard et du Corbeau*, qui est le type le plus connu du genre. Mais évoquer Molière et La Fontaine n'est-ce pas, à travers leur œuvre, évoquer d'autres littératures où joue le même ressort, n'est-ce pas évoquer Plaute et Térence et Ménandre et Phèdre avec Esope ?

Par delà ces premiers aspects plaisants, l'erreur apparaît déjà, dans d'autres pièces de Molière, mêlant l'émotion au comique et insensiblement approchant le drame. L'erreur sur soi n'est-elle pas à la source de toutes les mésaventures amoureuses, n'est-ce pas elle qui rend possibles les situations développées dans *l'Ecole des maris* ou dans *l'Ecole des femmes* ? A quelles conceptions étrangères à la réalité n'induit-elle pas l'esprit de Sganarelle ou

d'Arnolphe ? De leur illusion Harpagon donne la formule la plus comique peut-être lorsqu'il prête l'oreille aux flatteries de Frosine lui vantant l'amour de Marianne pour les vieillards. « En effet, dit-il, si j'avais été femme, je n'aurais point aimé les jeunes hommes. » Mais l'illusion d'Alceste, attisée par la passion au point de le persuader qu'il pourra transformer Célimène, cette illusion, lorsqu'elle se brise à l'offre qu'il lui fait d'aller avec lui vivre au désert, laisse place égale au rire et à la compassion, au rire parce que le spectateur lucide ne saurait se leurrer sur l'humeur de Célimène, à la compassion parce que l'amour d'Alceste est révélé par l'énormité même de l'illusion qu'il a su développer en lui. Molière, semble-t-il bien, étudia d'ailleurs sur le vif de son cœur les parties dramatiques de cette situation. Il y a de la Béjart dans Célimène, d'une Béjart aux torts peut-être atténués déjà par ce que la passion entretient d'aveuglement chez un esprit même aussi critique que fut celui de Molière.

Il ne semble pas d'ailleurs que la duperie de soi-même par soi-même produite par la passion de l'amour puisse être jamais traduite sur la scène avec trop d'exagération. M. Courteline, dont tout le théâtre, d'ailleurs, d'un comique si irrésistible et si profondément humain, pourrait être étudié sous

la catégorie du bovarysme, M. Courteline s'est placé au rang des maîtres pour avoir osé, avec son Boubouroche, mettre en scène ce triomphe exorbitant de l'illusion sur l'évidence qui constitue l'intrigue de cette scène extraordinaire : l'amant trompé qui, parce qu'il aime, ne veut pas se savoir trompé, suggérant lui-même, quand sa maîtresse est à bout de mensonges et d'inventions, les raisons propres à justifier la présence de son rival dans le placard, adressant, en fin de compte, des excuses à celui-ci. Encore cette scène au cours de laquelle Boubouroche se persuade, pour ne pas perdre son amour, qu'il croit ce qu'il ne croit pas, est-elle loin d'excéder la réalité. Pour tenter de l'atteindre, pour égaler l'énormité de ce pouvoir de leurre, Shakespeare a eu recours au symbole, il a montré, égarée par la passion, la divine Titania transformant en objet de beauté et couvrant de caresses la tête du baudet qui repose à ses côtés, expriment vraiment par cette image le triomphe de l'amour, se créant son objet dans la matière la plus vile et, pour se justifier à soi-même son élan, l'ennoblissant de l'ardeur de son admiration.

On ne saurait, après avoir invoqué le témoignage de Molière et de Shakespeare, des comiques et des fabulistes de Rome, de la Grèce et de notre dix-

septième siècle, on ne saurait oublier, au cours de cette rapide revue des précurseurs du bovarysme, l'écrivain dont la vision est le plus proche de celle de Flaubert, Michel de Cervantès. On sait que l'auteur de *Madame Bovary* professait à l'égard de Don Quichotte l'admiration la plus entière. On y insiste. C'est un fait qu'il faut retenir sans craindre de diminuer la gloire de l'écrivain français en lui attribuant un modèle. Si Flaubert a tant de goût pour Don Quichotte, c'est sans doute parce qu'il rencontre en Cervantès un esprit parent du sien, c'est sans doute parce que le mode de vision qui existe chez Cervantès se confond avec celui qui existe chez lui, en sorte qu'il peut admirer hautement chez l'écrivain espagnol, sans encourir vis-à-vis de lui-même le reproche d'infatuation, le propre mécanisme de son esprit.

Les créateurs originaux ne se reconnaissent pas à ce que personne avant eux n'a pensé ce qu'ils pensent, et vu ce qu'ils font voir, car, à ce compte, il ne serait possible de connaître aucun créateur original. Si La Fontaine semble imiter Phèdre et Phèdre copier Esope, on n'ignore pas qu'Esope n'avait pas inventé lui-même toutes les fables qui nous ont été léguées sous son nom ; mais ici les sources auxquelles il a puisé sont anonymes ; elles se perdent

dans les mille petits ruisseaux qui courent sur les flancs de cette haute montagne mal explorée qu'est la tradition, elles se perdent dans ses gorges et dans ses rochers, s'y entrecroisent et s'y confondent. Il reste qu'Esope, Phèdre, La Fontaine, avec un génie plus ou moins heureux, avec plus ou moins de force, ont rassemblé en un seul faisceau les pensées et les contes qui vivaient d'une vie éphémère et incomplète dans nombre de cervelles populaires pour leur donner une forme définitive. Quand on se rend compte de la force avec laquelle Flaubert exerce le mode de vision qu'est le bovarysme, quand on considère la diversité des sujets auxquels il a appliqué cette vision, quand on embrasse du regard l'horizon intellectuel que découvrent des livres tels que *Bouvard et Pécuchet* et *la Tentation de Saint Antoine*, il est impossible de supposer que ce mode de vision ne soit pas chez lui spontané et qu'il le doive à quelque initiateur, fût-ce au grand Cervantès lui-même. Mais après que l'on a fait ces réserves, il reste que, dans ce *Don Quichotte*, qui est un des plus beaux livres de la littérature de toutes les époques, le bovarysme fonctionne d'une façon exemplaire et schématique et que, grossi par le relief de la caricature, il montre toutes les phases de son mécanisme.

C'est ainsi que *Don Quichotte* fait saisir de la façon la plus évidente quel lien rattache la fausse conception que l'on prend de soi-même à la fausse conception que l'on prend des choses et du monde extérieur, comment *se concevoir autre* et *concevoir les choses autres qu'elles ne sont* ne constituent le plus souvent qu'une même opération de l'esprit. On y voit en effet comment le héros de cette épopée singulière, petit hobereau sédentaire d'un village de la Manche, de ce qu'il s'est conçu, sous l'influence de ses lectures, chevalier errant, en un temps où il n'y a plus de chevaliers errants, est contraint en fonction de cette fausse conception de soi, pour donner carrière au jeu de son personnage imaginaire, de métamorphoser toutes les réalités qui l'environnent. Il lui faut des victimes à défendre, c'est pourquoi, rencontrant une bande de forçats destinés aux galères, il y distingue des opprimés que les lois de la chevalerie lui ordonnent de délivrer de leurs chaînes. Il lui faut aussi des aventures héroïques, et c'est pourquoi, métamorphosant en deux armées des troupeaux de moutons aperçus sur la route, il se rue sur eux et en fait grand carnage. Et c'est ainsi que, dans toutes ces circonstances, la folle conception qu'il s'est forgée de lui-même exige qu'avec la baguette magique de

son imagination il travestisse le décor et les personnes.

Au cours de ces aventures, la réalité ne manque pas d'opposer quelque défense aux entreprises de la fiction. Le chevalier, dont la valeur est théoriquement irrésistible, se voit souvent rossé : les forçats qu'il a délivrés s'empressent de l'assommer lorsqu'il leur commande de porter à sa Dulcinée l'hommage de son exploit ; les bergers, après qu'il s'est rué sur leurs moutons, le criblent de pierres lancées avec leurs frondes. Mais ces répliques de la réalité ne sont qu'une occasion pour l'écrivain de démontrer avec un plus grand détail le mécanisme de l'opération mentale qui la dénature et l'asservit à la fiction, de faire apparaître et fonctionner de nouveaux rouages de ce subtil mécanisme. Si Cervantès ne s'embarrasse jamais de mettre son héros aux prises avec les faits les plus propres à le désabuser, c'est parce que les ressources ne lui manquent jamais non plus pour laisser le dernier mot à la fiction, au pouvoir d'imaginer à la faculté de voir toutes les choses selon les exigences du rêve.

Pour expliquer tous ses mécomptes, Don Quichotte a recours à une fiction nouvelle. Quand la réalité ne se conforme pas exactement aux

formes préméditées du rêve, il imagine qu'elle a été enchantée. Or, que faire contre des enchantements? « Ce sont, dit Don Quichotte à Sancho, des choses fantastiques dont on ne peut se venger. » Ainsi l'honneur est sauf, toute aventure aussitôt s'ennoblit et devient digne d'un chevalier errant. C'est à la suite d'un enchantement que les armées qu'il a décrites à Sancho, et sur lesquelles il s'est victorieusement rué, prennent l'aspect déconcertant de troupeaux de moutons, et il se dit lui-même enchanté lorsque ses amis, pour le ramener dans son village, l'ont enfermé dans une cage placée sur une charrette à laquelle des bœufs sont attelés. Don Quichotte s'étonne d'un aussi simple appareil, car il n'ignore pas qu'autrefois les enlèvements magiques se pratiquaient de toute autre sorte et que les chevaliers enchantés se voyaient emportés « dans les airs enveloppés dans un nuage ou bien sur un char de feu, sur un hippogriffe ou quelque autre monstre ». Mais il réfléchit bien vite que peut-être « dans ce siècle les enchantements ne sont plus comme ils étaient autrefois et que les modernes magiciens veulent sans doute changer les coutumes ». Et par cette heureuse interprétation, tout de nouveau redevient normal. Ainsi, par ce double procédé dont il use alternativement, Don

Quichotte se rend maître de la réalité et l'asservit à son imagination, car ou bien il réussit à la voir autre qu'elle n'est, prenant constamment les aubergistes pour des châtelains disposés à lui offrir une hospitalité généreuse, les servantes pour des princesses, des outres de vin qu'il éventre pour des géants qu'il pourfend, ou bien, si ses sens ne réussissent pas à transformer les objets, si sa force fait mine de le trahir et le laisse en de lamentables postures, il constate que la réalité ou que lui-même sont enchantés. Cervantès avec son héros a donc construit un appareil d'une sûreté infailible et qui, par un double jeu, réalise, sous les formes d'un idéalisme subjectif contre lequel le réel ne peut rien entreprendre, un bovarysme absolu.

Faut-il encore, à s'en tenir seulement aux chefs-d'œuvre, montrer que Voltaire a conçu son *Candide* parmi les perspectives d'un même mirage? Faut-il faire voir que tout le comique de ce merveilleux petit conte a sa source dans le contraste qui éclate à toute occasion de la façon la plus burlesque entre la forme que prennent les événements et celle que s'attendait à leur voir prendre l'innocent *Candide*, imbu des idées de Pangloss sur le meilleur des mondes possibles? Faut-il faire voir que *Candide*, abusé par la théorie, se conçoit naï-

vement dans un rapport avec les choses dont les coups de la fortune attestent à tout moment qu'il est à l'antipode de la réalité ? Candide s'obstine, la Fortune fait de même, redouble et multiplie ses démentis au cours des expériences les plus variées. C'est par la mise en œuvre constante de ce mécanisme strictement bovaryque que Candide est un bref chef-d'œuvre (1).

Si, abandonnant le domaine des œuvres d'imagination, conte, roman, tragédie, drame, comédie, on institue une enquête analogue dans le domaine de la pensée philosophique, on constate que les meilleurs parmi les écrivains de cette catégorie n'ont pas manqué non plus d'apercevoir le phénomène psychologique que l'on nomme ici le bovarysme et d'en situer plus ou moins exactement l'importance.

Parmi ceux-ci, il faut mettre au premier rang Epicure, dont toute la doctrine, dans ses applications pratiques, se fonde sur le pouvoir d'imaginer,

(1) A cette énumération très sommaire des écrivains qui ont composé leur œuvre, totalement ou partiellement, sous les perspectives du bovarysme, il conviendrait d'ajouter Ibsen et M. Maurice Barrès. Les études importantes que j'ai consacrées dans *la Fiction universelle aux Déracinés* de M. Barrès et à l'œuvre d'Ibsen m'empêchent seules de reproduire ici des développements qui se confondraient avec ces analyses antérieures.

sur le pouvoir de se soustraire, par l'imagination, aux atteintes de la réalité. On sait que cette doctrine, qui eut en son temps l'importance d'une religion, institue expressément des règles de conduite en vue du bonheur humain, qu'elle a trait essentiellement à la pratique. Or, elle n'est rien d'autre qu'un dressage de l'imagination, qu'un entraînement méthodique du pouvoir d'imaginer, destiné à hypertrophier ce pouvoir dans ce but exprès : permettre à l'homme, toutes les fois qu'il se trouve avec les choses dans un rapport qui blesse sa sensibilité, de se concevoir avec elles dans un rapport différent, soit, d'opposer à une souffrance immédiate une joie distinguée antérieurement parmi la somme des sensations données dans l'expérience, mise en réserve et disciplinée de telle sorte qu'elle puisse apparaître et ressusciter à la première évocation. Ainsi avec des états d'âmes choisis, l'individu se forge un bouclier contre l'adversité. Voici toute une philosophie fondée sur le bovarysme le plus essentiel par l'un des plus beaux esprits philosophiques de l'antiquité.

Si l'on accomplit un bond d'un peu plus de deux mille ans à travers l'histoire des idées, cette même doctrine va se rencontrer, rajeunie et mise au point de la pensée littéraire, dans son *Homme libre* par

M. Maurice Barrès, qui déclare en emprunter la méthode aux exercices spirituels d'Ignace de Loyola, « le plus surprenant des psychologues ». Les deux personnages de ce roman singulier d'analyse égotiste procèdent ensemble à la *composition de lieu*. « La vie, remarquent-ils, est insupportable à qui n'a pas à toute heure sous la main un enthousiasme. Que si la grâce nous est donnée de ressentir une émotion profonde, assurons-nous de la retrouver au premier appel. Et pour ce, rattachons-la, fût-elle de l'ordre métaphysique le plus haut, à quelque objet naturel que nous puissions toucher jusque dans nos pires dénuements. Réduisons l'abstrait en images sensibles (1). » Et voici donc avec cette formule, après la constatation de la vertu protectrice de l'image, l'exposé d'une méthode en vue de se rendre maître des images. Voici ensuite la *composition de lieu* elle-même. Elle débute ainsi : « Un homme est acécroupi sur son lit, dans la nuit, levant sa face vers le ciel, par désespoir et par impuissance. » Puis le jeu de ce mécanisme idéologique se poursuit par l'évocation fervente et méthodique des joies anciennes et des souvenirs glorieux, et, par la vertu de

(1) *Un homme libre*. Fontemoing, p. 71.

l'image, le misérable, prêt à défaillir, recouvre l'orgueil et l'amour de lui-même. Cette *composition de lieu* est dans bien des mémoires ; on ne saurait que renvoyer à son texte précis ceux qui en ignorent le développement logique. Ils y trouveront une initiation exemplaire à cette méthode de bovarysme utilitaire, si profonde qu'on la voit se manifester à deux mille ans d'intervalle identique à elle-même sous des aspects renouvelés et que, dans le fait, elle est un des moyens inconscients que tout être blessé emploie spontanément pour se cicatriser.

Mais dans cet intervalle de deux mille ans, d'autres esprits philosophiques n'ont pas manqué de manifester que ce pouvoir d'imaginer, avec la fraude qu'il implique à l'égard de soi-même et du monde extérieur, tient, dans le jeu de la mentalité humaine, un rôle prépondérant.

Montaigne, dans son *Apologie de Raimond Sebond*, traite longuement d'un ordre de faits qui touche à ce pouvoir. Mais, à l'encontre d'Epicure et en un sens plus voisin de Flaubert, il traite de ce pouvoir, à l'état sauvage en quelque sorte, avant que l'homme s'en soit rendu maître, avant qu'il ait su l'utiliser et se l'asservir. Son but est de le déprécier : « Et s'il est ainsi, dit-il, de l'homme

que lui seul de tous les animaux ayt cette liberté de l'imagination et ce dérèglement de pensées lui représentant ce qui est, ce qui n'est pas, et ce qu'il veut, le faux et le véritable, c'est un avantage qui lui est bien cher vendu et duquel il a bien peu à se glorifier ; car de là naît la source principale des maux qui le pressent, péché, maladie, irrésolution, trouble, désespoir. » L'homme, selon sa thèse, diffère peu de l'animal et cette faculté d'imaginer, par où il s'en éloigne, est le plus souvent funeste ; elle est pour le moins inutile. « Les cupiditez, dit-il, sont ou naturelles et nécessaires, comme le boire et le manger ; ou naturelles et non nécessaires, comme l'accointance des femelles ; ou elles ne sont ny naturelles ny nécessaires : de cette dernière sorte sont quasi toutes celles des hommes ; elles sont toutes superflues et artificielles, car c'est merveille combien peu il faut à nature pour se contenter, combien peu elle nous a laissé à désirer. » Et parmi les productions de ces cupidités superflues à l'instigation desquelles l'homme se conçoit intéressé à des réalisations qui n'ont aucunement trait à son bonheur, il compte les arts, les sciences et la philosophie, dont il prend à tâche, comme en un commentaire anticipé de *Bouvard et Pécuchet*, de démontrer la vanité et de ravalier l'importance

par le témoignage même de ceux qui s'y montrèrent excellents. Il cite Cicéron, qui reprenait ses amis de mettre à l'astrologie, au droit, à la dialectique et à la géométrie plus de temps que ne méritaient ces arts ; il cite Clitomachus, qui affirmait « n'avoir jamais sceu, par les escripts de Carnéade, entendre de quelle opinion il était » ; il cite Zénon déclarant inutile « toutes les libérales disciplines », Plutarque méprisant la métaphysique et Epicure faisant fi « de la grammaire, poésie, mathématique, et, hors la physique, de toutes les sciences, tandis que les philosophes cyrénaïques méprisaient également la physique et la dialectique ». Il rapporte ce mot d'un ancien à qui on reprochait qu'il faisait profession de la philosophie, de laquelle pourtant en son jugement il ne tenait pas grand compte et qui répondit que : « Cela c'estoyt vraiment philosopher. » Ainsi, par ce pouvoir d'imaginer qui permet à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est et d'aborder des problèmes insolubles, l'homme ne parviendrait qu'à donner la mesure de son incapacité, qu'à faire apparaître, par l'incertitude des sciences et des philosophies, l'échec des entreprises où l'entraîne cette fausse conception qu'il prend de lui.

Avec Erasme, par contre, dans son *Eloge de la Folie*, le pouvoir chatoyant de s'imaginer autre que

l'on est venait, vers le même temps, de montrer de nouveau, comme avec Epicure, mais selon une spontanéité toute physiologique, ses caractères bienfaisants. C'est la Folie, selon Erasme, qui suscite ce pouvoir chez l'homme, mais la Folie est ici une allégorie de la Vie elle-même. Ne lui fait-il pas dire : « A mesure que les hommes s'éloignent de moi, la vie se retire d'eux » ? Et c'est, selon lui, ce pouvoir idéaliste de s'imaginer constamment autre que l'on est qui fait que la vie est supportable, qui est le signe même de son exubérance et de sa santé. Pourtant ce singulier pouvoir ne laisse pas d'engendrer le ridicule et la comédie, de favoriser le vice et l'hypocrisie ; mais, — et par là le point de vue d'Erasme se rapproche bien de celui de Flaubert, — l'auteur de ce pamphlet, d'autant plus aigu qu'il est empreint de plus de sérénité, voit dans ces conséquences le train ordinaire de la vie et y reconnaît la substance essentielle qui la compose. Et c'est grâce à ce pouvoir de prendre le change que cette sexagenaire fardée, vêtue de franfreluches, contemple avec joie dans un miroir ses traits avariés et se flatte d'inspirer l'amour, que l'ignorant s'émerveille de son savoir, que les dévots goûtent par anticipation le bonheur éternel. « Ceux-là, dit Erasme, sont dans une grave erreur qui font résider le bonheur

dans les choses mêmes, tandis qu'il est véritablement dans l'opinion qu'on en a. » « C'est un grand point, fait-il dire encore à la Folie, pour être heureux que l'on soit ce que l'on veut être et c'est à ma sœur Philautie (l'amour-propre) que l'on est redevable de cet avantage ; c'est elle qui rend tout le monde satisfait de son physique, de son esprit, de sa naissance, de sa condition, de ses mœurs et de sa patrie. » Conçois-toi autre que tu n'es, pourvu qu'à ce prix tu sois ce que tu veux être, tel est, en somme, le thème de la Folie haranguant les siens, et elle confesse : « Il faut bien que je vous le dise : il n'y a rien de plus fou que de se plaire à soi-même et de s'admirer ; mais, cependant, on ne peut rien faire de beau, si on ne se laisse aller à ce sentiment. » Erasme s'exprime en idéaliste. Presque seul parmi tous les penseurs, il a vu, dans la faculté que l'on nomme ici le bovarysme, une faculté normale et bienfaisante, presque seul, avec une prodigieuse avance sur la plupart des esprits de son temps et du nôtre et, en cela, précurseur de Nietzsche, il a douté de la valeur du vrai. « J'entends bien, dit la Folie, les philosophes m'objecter qu'il suffit pour être malheureux de vivre dans l'erreur et dans l'ignorance, mais moi je leur réponds : Vivre ainsi, c'est vivre, c'est tout simple-

ment être homme et je ne vois pas pourquoi on appellerait malheureux un être qui vit conformément à sa naissance, à son éducation et à sa nature et ne subit, en définitive, que le sort commun à tous. »

Si, au seizième siècle, par les yeux d'Erasme, l'erreur sur soi a bien été distinguée comme un principe essentiel à l'existence, le dix-septième siècle, que l'on a vu déjà, avec La Fontaine et avec Molière, mettre en scène ce pouvoir singulier, n'a pas manqué non plus de l'analyser, d'en montrer la source et les conséquences par l'entremise de ses philosophes et de ses moralistes. *Les Pensées de Pascal* ne sont qu'une suite de méditations sur la fatalité de cette erreur et si la passion religieuse, dont il poursuit les intérêts, la lui fait envisager comme une tare irrémissible, cette sombre passion stimule son génie et, tandis qu'elle lui interdit des interprétations plus objectives, aiguise en lui une perspicacité qui pénètre jusqu'aux racines du phénomène. « L'homme, résume-t-il, n'est donc qu'un sujet plein d'erreurs ineffaçables sans la grâce. Rien ne lui montre la Vérité : tout l'abuse. Les deux principes de vérité, la raison et les sens, outre qu'ils manquent souvent de sincérité, s'abusent réciproquement l'un l'autre. Les sens abusent la raison par de fausses apparences ; et cette même

piperie qu'ils lui apportent, ils la reçoivent d'elle à leur tour ; elle s'en revanche. Les passions de l'âme troublent les sens et leur font des impressions fâcheuses ; ils mentent et se trompent à l'envi. »

La Bruyère non plus n'a pas manqué d'apercevoir cette erreur sous les aspects où elle se manifeste le plus souvent dans la société. La Rochefoucauld enfin, chez qui le don psychologique fut aussi naturel que chez Mozart le don de la musique et qui, de tous les moralistes, avec les plus fins outils et les plus légers, pénétra le plus profondément dans l'intimité de la nature humaine, la Rochefoucauld a su, de plus haut et avec une humeur plus détachée, faire jouer avec perfection en ses maximes ce ressort paradoxal de toute l'activité. « On est quelquefois, dit-il, aussi différent de soi-même que des autres. » C'est là presque une définition. Et voici presque une exagération avec la phrase tant citée sur l'amour : « Il y a des gens qui n'auraient jamais été amoureux s'ils n'avaient jamais entendu parler de l'amour. » Et c'est La Rochefoucauld aussi qui, rendant hommage au même pouvoir de falsifier le réel par le mental, a ciselé ces formules : « On n'est jamais si heureux, ni si malheureux qu'on s'imagine. » « On ne peut se consoler d'être trompé par ses ennemis et trahi par ses amis et

L'on est souvent satisfait de l'être par soi-même » ; ou bien : « Nous sommes si accoutumés à nous déguiser aux autres qu'enfin nous nous déguisons à nous-mêmes. » En même temps il notait aussi les conséquences de ce mensonge intérieur, constatant qu'« On n'est jamais si ridicule par les qualités que l'on a que par celles que l'on affecte d'avoir » et, en moraliste, il cherchait un moyen d'échapper à la duperie dont il constatait la puissance. « Le vrai honnête homme est celui qui ne se pique de rien. » Mais l'attention fixée sur ce mobile essentiel, l'amour-propre, dont, avec une vue merveilleusement positive, il fit le principe de tous les actes humains, il ne vit pas avec une netteté suffisante, dans ce pouvoir de prendre le change, une seconde cause de mouvement, d'une importance égale à la première et qui est comme la contre-partie du principe d'action qu'il avait illustré. Nietzsche a fort bien saisi l'ironie de ce mécanisme : « La plupart des gens, remarque-t-il, quoi qu'ils puissent penser et dire de leur égoïsme, ne font rien, leur vie durant, pour leur *ego*, mais seulement pour le fantôme de leur *ego*, qui s'est formé sur eux dans le cerveau de leur entourage, avant de se communiquer à eux (1). »

(1) *Aurore*, Société du Mercure de France, p. 111.

ORIGINALITÉ DE LA VISION CHEZ FLAUBERT

Le rôle de l'erreur comme principe créateur de toute réalité psychologique a donc été aperçu d'une vue plus ou moins distincte par tous les grands écrivains, auteurs dramatiques, romanciers, conteurs ou philosophes. Les quelques exemples que l'on a invoqués ont été pris au hasard parmi une multitude d'autres qui eussent pu être également produits, mais dont les plus importants eussent exigé, pour être mis au point et pour montrer leur genèse, de trop longues analyses. Sous cette perspective de l'erreur, c'est l'histoire totale de la littérature qu'il faudrait composer ; elle en recevrait un ordre, une clarté, une généralité qu'aucun système de classification n'a pu lui procurer jusqu'ici parce qu'une telle idée n'a rien de fortuit, ni d'accidentel, ni d'emprunté à des considérations exté-

rieures et parce qu'elle domine, au contraire, par son caractère psychologique, tout ordre quelconque de faits et de circonstances, parce qu'elle est intérieure à l'objet mis en cause dans quelque expression que ce soit de l'effort littéraire.

Si cette promotion de l'erreur, de l'erreur du soi sur le soi, au rang de divinité créatrice de toute réalité a pu passer d'abord pour un paradoxe et pour un sophisme, ne sera-t-on pas tenté d'y voir maintenant un truisme des plus banals ? Dès qu'il apparaîtra comme évident que toutes les grandes œuvres du génie littéraire, avant ou après Flaubert, ont été composées parmi les perspectives de l'erreur sur soi, ne sera-t-on pas tenté de demander en quoi consiste le génie de Flaubert, si Flaubert n'a fait autre chose que de se comporter de la façon commune à tous ?

C'est en effet une tendance essentielle à l'esprit humain de considérer dès l'abord toute vue nouvelle comme absurde pour ensuite se persuader, lorsque cette vue se trouve juste, que l'humanité l'a toujours possédée et qu'elle est l'apanage le plus banal de l'esprit. Ce travers a été mis en valeur par un humoriste dans un livre récent en un trait dont l'énormité accuse avec un rare bonheur la généralité du phénomène. M. Max Daireaux

nous a présenté, dans *Timon et Zozo*, une petite femme divinement bête dont l'âme, réduite à un minimum d'activité originale, est composée des thèmes collectifs les plus usuels, est une expression, dans l'ordre de la sensibilité aussi bien que dans l'ordre intellectuel, de l'ambiance sociale sous ses aspects les plus médiocres et les plus accessibles. Et comme Timon, son ami, la fait voyager en Italie et lui montre à Pise la maison de Galilée : « Qu'a-t-il donc fait ce Galilée ? » demande-t-elle. « Il a découvert que la terre tournait », répond Timon et, après un instant d'hésitation, durant lequel elle se demande si son ami tend un piège à sa naïveté en expliquant par une cause aussi banale la gloire de Galilée, Zozo, sur la défensive, s'exclame enfin : « Eh bien, quoi ? Moi aussi, je sais qu'elle tourne. » Mot humain par excellence et où tient un bovarysme d'une qualité prodigieusement répandue et qui ne passe inaperçu qu'en raison de sa fréquence. C'est *le bovarysme de la notion*, c'est la notion tenue pour l'équivalent de l'invention, inspirant le plus souvent à celui qui la reçoit l'orgueil et la fierté de l'inventeur, à moins que, comme dans le cas de Zozo, il ne ravale, d'une âme plus veule, l'invention au niveau de la notion courante, — une telle dépréciation à l'antipode de l'admirable

formule de Gabriel d'Annunzio : « Le monde est un don magnifique fait à la multitude par quelques hommes de génie. »

La plupart des hommes sont également impuissants à inventer du nouveau et à s'étonner longtemps d'une invention nouvelle. Le vol des avions déjà ne soulève plus d'émoi. De ce qu'une chose se réalise, elle se réalise en vertu de lois naturelles, en vertu de lois qui ont toujours existé et on confond volontiers ce fait naturel et banal avec le fait génial d'intelligence ou de sensibilité auquel il faut attribuer la découverte de la loi. Enfin, en raison de la même paresse intellectuelle qui fait confondre la notion avec l'invention, il arrive que la plupart des hommes ont plus de peine encore à distinguer les cas où il y a invention véritable de ceux où il y a rencontre fortuite de l'intelligence avec un fait ou avec une loi. Cette paresse nous appartient à vrai dire en propre à tous, aucun de nous n'en est exempt sur quelque point. Peut-être est-elle même dans la pratique une nécessité pour l'homme vivant en société, qui manifeste inconsciemment avec elle, par le défaut de tout contrôle qu'elle implique, la confiance qu'il accorde au génie. Mais c'est cette paresse qui consacre tant d'injustices trop tard reconnues et qui risque,

en l'occasion, de masquer l'originalité géniale d'un Flaubert et le caractère créateur de sa vision.

De ce que l'erreur sur soi commande les gestes de toute activité consciente et domine en conséquence tout le drame humain, il résulte qu'elle doit se retrouver à l'analyse et qu'elle doit occuper le premier rang dans toute œuvre de l'esprit marqué au sceau de la réalité. C'est pourquoi, guidé par la connaissance analytique de cette loi des phénomènes, il a été facile d'en distinguer le jeu dans toutes les œuvres que l'on a considérées antérieurement. Cela ne signifie pas que les auteurs de ces œuvres consacrées par l'admiration des meilleurs esprits aient connu clairement le principe d'où elles tiraient leur perfection et le fait que, souvent, quelques-unes seulement d'entre leurs œuvres ont atteint le degré de beauté qui les met hors de pair, témoigne qu'il y eut coïncidence, concours fortuit d'un instinct avec une loi du réel, mais non pas conquête et possession de la loi. C'est autre chose d'atterrir par surprise sur les côtes d'Amérique et de voir en cette terre de rencontre une île parmi d'autres, dont on ne saura plus retrouver le chemin sur l'immensité de l'Océan, et c'est autre chose, ayant abordé ce sol d'un dessein prémédité, d'en

retenir la route, d'en fixer la place et d'y savoir distinguer un continent.

Dans le domaine confus de la réalité, se rendre maître d'un phénomène, c'est le distinguer de tous les autres auxquels il est mêlé, c'est le définir de telle façon qu'il soit possible de le reconnaître en toute occasion et de le susciter à volonté. Or, tandis que chez les prédécesseurs de Flaubert ou chez ses successeurs les perspectives de l'erreur sur soi confèrent à quelques-unes, et parfois à quelqu'une seulement de leurs œuvres, le caractère de la beauté, il est d'autres de leurs productions que ces perspectives n'éclairent pas et dont la médiocrité est notoire, ou bien il arrive encore que ces foyers lumineux n'y occupent pas la place centrale qui eût dû leur être réservée et ces deux circonstances témoignent du caractère hasardeux de la réussite. Il en est tout autrement avec Flaubert. L'erreur sur soi forme l'angle à travers lequel la réalité, quels qu'en soient les plans divers et les détails particuliers, lui apparaît infailliblement. Elle est impliquée de la façon la plus despotique dans la forme même de sa vision et détermine ainsi l'ouverture constante et fixe de l'esprit, l'unité du point de vue. Enfin elle occupe toujours dans l'œuvre le rang hiérarchique qui lui appartient, le

premier. Tandis que chez d'autres écrivains cet élément ne parvient à se dégager que parmi d'autres valeurs auxquelles l'invention volontaire de l'auteur semblait l'avoir subordonné, tandis que pour l'y découvrir il faut un travail philosophique et critique de l'esprit, initié déjà à l'importance qu'il assume, averti déjà que la beauté de l'œuvre implique sa présence et décidé à l'y chercher, chez Flaubert, il occupe toujours le centre de la composition, c'est en fonction de cet élément psychologique que tout le reste, c'est-à-dire tout le jeu des mobiles, s'ordonne, se colore, reçoit sa valeur exacte. C'est aussi en raison de la fatalité de cette vision que la valeur du phénomène a pu être distinguée, dans l'œuvre de Flaubert, par l'esprit critique attiré continuellement par la répétition d'un même jeu de lumière.

Peut-être est-il utile, à l'occasion de ces développements sur le caractère universel de l'erreur, de pratiquer ici une mise au point. De ce que l'erreur du soi sur le soi est théoriquement inévitable, il ne faudrait pas conclure que toutes les actions humaines sont marquées au même degré de cette aberration fondamentale. Dans le cours de la vie, dans le domaine concret, cette erreur au contraire peut être réduite et elle est en effet réduite dans un assez

grand nombre de cas, à un degré où elle apparaît normale, où elle fait figure de vérité. C'est à cette réduction, est-il besoin de le formuler ? que doit tendre l'effort individuel et si l'on tient à dégager une morale de l'œuvre de Flaubert, c'est en cette recommandation qu'il a lui-même formulée dans sa Correspondance qu'il la faudrait faire tenir. Sois en harmonie avec toi-même, dirait-on. Connais bien quelle est ta nature et agis conformément aux virtualités qu'elle implique. Mais la vision de Flaubert, comme celle de tout auteur dramatique ou comique, porte sur une réalité que l'exagération de l'un des éléments qui la constituent rend saillante, rend propre à exciter l'intérêt du spectateur. Ce qui est génial chez Flaubert, c'est que cette valeur de représentation est obtenue par le grossissement de l'élément psychologique le plus essentiel à la nature humaine, ce pouvoir de se concevoir autre, dont on a montré que, même dans les cas les plus favorables, il participe encore au jeu normal de l'activité.

§

Que Flaubert ait eu conscience de cette importance suprême de l'erreur dans la composition de la réalité, c'est ce dont on ne saurait douter. Comment cet esprit critique au plus haut point eût-il pu ne pas distinguer ce que *le jeu spontané* de sa vision mettait constamment sous ses yeux ? Mais il paraît indispensable ici — et on y attache la plus grande importance — d'imputer à ce *jeu spontané* le mérite de la découverte. C'est la vision artiste qui, chez Flaubert, est créatrice, physiologiquement et sans effort, de la nouveauté du point de vue. Pour qu'une forme biologique quelconque existe, plante ou animal, il faut qu'une adaptation se soit produite entre un certain nombre de fonctions, il faut aussi que ces fonctions soient servies elles-mêmes par des organes adaptés au monde extérieur de telle sorte qu'ils en puissent tirer ce qui est réclamé par le besoin. Qu'elle se soit réalisée par mutation brusque ou à la suite d'une lente évolution, on ne saurait dire, il serait absurde de dire que cette forme biologique se soit réalisée dans

ces conditions heureuses en vertu de son propre effort. Il faut dire qu'elle est le produit d'une adaptation entre diverses circonstances, adaptation à laquelle elle doit l'existence. Il en est de même de l'adaptation qui se fait entre un mode de vision et les aspects de la réalité. Elle n'est pas le résultat d'un effort conscient de l'esprit au regard duquel un aspect nouveau de la réalité apparaît, c'est le fait d'adaptation qui dote cet esprit d'un spectacle nouveau et cette réussite physiologique est ce que l'on appelle le génie lorsqu'elle acquiert un caractère de constance, — c'est-à-dire lorsqu'elle se répète, — et lorsqu'elle met en rapport la faculté qu'a l'esprit de refléter l'univers avec un mécanisme essentiel et profond de la réalité.

Tel est le cas chez Flaubert et, en insistant ici sur la nature physiologique du phénomène, ce que l'on entend sauvegarder c'est le caractère originellement artiste de sa vision. On ne voudrait pas laisser croire chez ce grand et pur artiste à une primauté du sens philosophique, à une initiative de penseur ou de savant cherchant d'abord la loi pour permettre ensuite à l'artiste d'en faire des applications concrètes. Ce serait méconnaître entièrement l'ordre selon lequel se succèdent les phases qui aboutissent à la production de cette œuvre admi-

nable. D'une façon générale, et une telle énonciation ne sera pas suspecte de la part d'un philosophe, on entend, par delà le cas particulier de Flaubert, réserver au don, à la genèse spontanée, telle qu'elle apparaît brusquement chez l'artiste, chez le voyant, avec le privilège créateur, la première place dans l'ordre de l'invention. Mais, en philosophie même, il n'y a que l'artiste qui vaille et une association nouvelle d'idées, une conception métaphysique nouvelle n'est pas le fruit d'un effort de réflexion, mais une illumination soudaine découvrant à l'observation et à la réflexion — qui viennent après — des perspectives neuves.

Si d'ailleurs la vision du monde qui se manifeste dans l'œuvre de Flaubert sous une forme typique n'est pas d'origine philosophique, elle réalise la vue philosophique la plus remarquable qui puisse être conçue, à supposer que la philosophie consiste, selon sa valeur légitime, à introduire dans la diversité des phénomènes de vastes systématisations. On dira également, en ce sens, que cette vision est classique, parce qu'elle est grosse de méthodes dont l'application s'étend à quelque classe que ce soit de phénomènes et y introduit toujours la hiérarchie, l'ordre et la clarté.

C'est sous ce jour qu'il convient d'admirer le génie de Flaubert et de le proclamer le premier des nôtres dans le domaine de la pensée littéraire. Car les qualités que l'on vient d'énoncer sont des qualités françaises après avoir été des vertus grecques. Ce sont celles que glorifiait le plus beau des génies germaniques, Nietzsche, appelant à la barre du plaidoyer qu'il instituait Goethe lui-même, le grand olympien, Goethe regrettant de n'avoir pas rencontré en Allemagne la forte culture classique qui est l'apanage de la France et qui, imposant des contraintes, délimite aussi des horizons et des champs d'action à la pensée, empêche qu'elle ne s'égare dans des régions stériles. Or, tandis que nos autres grands classiques, Corneille, Racine, Molière, La Fontaine, Bossuet, ont apporté des méthodes et des règles dans l'art de composer des sujets, tragédies, comédies, fables ou oraisons, tandis qu'ils ont déterminé les perspectives les plus propres à faire apparaître au public ou au lecteur, sous le jour le plus propice, les thèmes dramatiques qu'ils avaient élus, Flaubert, a-t-on dit, applique les mêmes dons, le même pouvoir de hiérarchiser et d'introduire de l'ordre dans l'acte même par lequel il perçoit les réalités. C'est sa vision des choses qui, avec la sûreté d'un réflexe ou d'un ins-

tingent, se porte, à l'occasion de tout phénomène psychologique, sur ce qui est le plus essentiel à ce phénomène pour en saisir ensuite toutes les manifestations secondaires selon leur ordre d'importance par rapport à ce point essentiel. C'est la vision même qui chez lui est classique et, selon une sûre méthode, reproduit par l'ordre selon lequel elle s'exerce, l'ordre même selon lequel les diverses parties de la réalité dépendent les unes des autres.

L'ERREUR DU SOI SUR LE SOI DANS L'INDIVIDU

Après avoir insisté sur le caractère spontané, sur la genèse artiste et non philosophique de la vision chez Flaubert, il sera permis d'exposer par la suite comment cette vision, lorsqu'elle porte sur des phénomènes psychologiques d'une grande généralité, tels que les modes historiques de la pensée humaine, découvre pourtant, par le jeu même de son mécanisme, des perspectives philosophiques. On va commencer cependant par montrer cette vision s'exerçant sur des phénomènes concrets, projetant sa clarté dans l'intimité secrète des consciences individuelles. C'est dans ce domaine que, confirmant les revendications que l'on vient de faire quant à sa nature, elle s'est exercée chronologiquement tout d'abord, c'est dans ce domaine qu'elle a rencontré le personnage qui a paru assez typique, assez re-

présentatif de ce mode de vision pour que l'on ait désigné de son nom le phénomène général dont M^{me} Bovary illustre avec un tel relief un cas particulier.

D'un point de vue métaphysique et se plaçant au principe des choses, on s'est attaché à les saisir dans leur généralité la plus indéterminée afin d'y distinguer le mécanisme essentiel de l'erreur et de découvrir en elle la mère des phénomènes, la source du réel. Nous voici maintenant dans le monde de la réalité concrète, parmi les phénomènes contingents portés sur le flux de la relation. Un artiste y considère les choses dans leur complexité la plus extrême, dans ce domaine du particulier et de l'individuel où elles ont épuisé leurs dernières conséquences, où elles s'expriment dans le fait irréversible et à jamais accompli. Or, malgré l'énorme intervalle qui sépare ces deux modes de vision, voici qu'ils s'accordent et qu'ils s'identifient et rien n'est plus émouvant pour l'intelligence que de voir se répéter dans le fait le plus ténu, le plus perdu aux yeux de la multitude parmi l'écheveau embrouillé des effets et des causes, le même geste qui tira la réalité du néant. L'existence, qui ne se formule au regard du métaphysicien que dans la connaissance de soi, est réduite pour se connaître à se

diviser avec elle-même, à se fragmenter, à se mutiler, à se connaître autre qu'elle n'est. Sans que la même nécessité semble à première vue l'y contraindre, Emma Bovary imite ce geste métaphysique : elle se conçoit autre qu'elle n'est. L'impossibilité de la connaissance adéquate du soi par le soi se manifeste en elle comme elle se manifeste pour l'existence considérée sur le plan métaphysique, et cette similitude témoigne, à rééditer la formule imagée d'un critique et d'un lettré qui est aussi un penseur (1), qu'il y a un chemin d'Emma Bovary au Grand Tout.

Mais ce principe d'aberration essentiel qui se montrait réduit, sous le jour métaphysique, à son anatomie et à la sécheresse d'un mécanisme inflexible, se dissimule ici sous le jeu des tissus, s'anime de l'élasticité du muscle, se pare de la souplesse et des nuances de l'épiderme. Il déguise sa fatalité sous le couvert des motifs et de telles dispositions de tempérament dont il semble toujours qu'elles pourraient être modifiées. Il s'accompagne de telle suite de circonstances auxquelles on impute l'événement, et il semble tou-

(1) M. Charles Maurras. *D'Emma Bovary au Grand Tout*. Gazette de France du 25 août 1902.

jours que, si le personnage se méconnaît lui-même, s'il se trompe sur ses aptitudes, sur ses goûts, sur ce qui est bon pour lui et sur ce qui est mauvais, cette erreur n'est pas irrémédiable et qu'elle pourrait être dissipée par un raisonnement, qu'elle ne se serait pas produite si les circonstances avaient été différentes. On a noté déjà toutefois, qu'à considérer de plus près le phénomène, il apparaît bientôt que la nécessité qui contraint l'entité métaphysique à se dénaturer pour se connaître s'applique, à vrai dire, aussi à l'entité psychologique, en tant qu'elle forme un tout isolé et qu'elle emprunte à un même foyer d'énergie l'activité où elle s'exprime et s'objective dans le jeu du désir et l'autre activité où elle se représente cette objectivation d'elle-même. Et il arrive en effet que toute intervention de cette activité spectaculaire, de cette activité de connaissance, modifie, au gré de l'intensité avec laquelle elle se produit, l'objet actif lui-même qu'elle se propose de saisir.

On a noté également que par delà cette nécessité psychologique, on rencontre encore dans le domaine concret où nous sommes, — avec l'amour de soi, — un mobile dont la généralité suffirait sans doute à expliquer le caractère universel de la perspective bovaryque et on remarquait encore que

ce mobile se voit altéré lui-même par une cause nouvelle de confusion inhérente au fait de conscience. Par amour de soi l'homme se conçoit à l'image de l'idéal le plus élevé qu'il peut se composer de la personne humaine, mais comme sa conscience reflète aussi bien que les principes d'évaluation qu'il tire de ses propres instincts ceux qui émanent du dehors, il arrive que son énergie soit fascinée par ceux-ci qui brillent parfois avec plus d'éclat. Tandis que l'amour de soi l'incite à se composer de lui-même l'image la plus noble, à s'efforcer de réaliser cette image, il se trouve que cette image n'est point celle qu'il se serait formée d'une activité parfaite, s'il eût évalué en vertu de ses propres tendances et de sa propre sensibilité, si des principes d'évaluation étrangers et qui demain pourront être autres, ne s'étaient substitués à ses raisons personnelles d'approuver ou de désapprouver.

Attribuant à la notion de bovarysme, au sens même d'une psychologie concrète, une extension plus grande que celle qui est impliquée dans la vision de Flaubert, j'ai considéré, sous cet angle plus ouvert, cette notion comme un principe d'aimantation laissant place, en même temps qu'aux cas où

elle est cause d'anarchie et de ruine, à ceux aussi où, proposant à l'individu une image de lui-même conforme à ses tendances, à ses instincts, à ses virtualités, elle l'aide à devenir autre dans un sens favorable, est pour lui un moyen d'exhaussement et d'harmonie.

Bien que cette seconde application soit un corollaire du mode de vision institué par Flaubert, bien que ce mode de vision, en frappant la réalité, y dégage tous les éléments propres à établir cette nouvelle relation déterminée par le pouvoir d'imaginer entre la notion d'une part, les instincts et les dons individuels d'autre part, Flaubert, dominé par son tempérament d'artiste, s'en est tenu strictement aux applications du premier cas. Il ne s'est attaché qu'aux conséquences funestes ou caricaturales engendrées par le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est. C'est ce mode de vision, a-t-on dit, qui domine et éclaire son œuvre entière.

On n'instituera pas ici une analyse de tous les personnages chez lesquels Flaubert a fait jouer ce mécanisme de l'erreur du soi sur le soi. Une étude minutieuse de ces personnages a été faite, il y a quelque vingt ans, dans une brochure intitulée *le Bovarysme ; la psychologie dans l'œuvre de Flau-*

bert (1). Tirée à un très petit nombre d'exemplaires, cette brochure est depuis longtemps épuisée. Aussi l'a-t-on reproduite à la suite de cette étude sur le *Génie de Flaubert* dont elle complètera les lacunes volontaires et à l'appui de laquelle elle apportera une justification documentée. On rappellera au surplus que les analyses des types bovaryques figurent, réduites à l'essentiel, dans le premier chapitre de l'ouvrage philosophique qui a pour titre : *le Bovarysme*.

A ces expositions antérieures on ajoutera pourtant une analyse qui n'a pas trouvé place dans le premier essai sur Flaubert que l'on vient de rappeler. Elle a trait à Salammbô. Par la nature du sujet auquel elle s'applique elle témoignera à quel point était despotique chez Flaubert le mode de vision que l'on a décrit.

De caractère surtout descriptif, Salammbô constitue, en une langue d'un art merveilleux, une évocation décorative et il semble que les gestes des hommes mis en scène pour leur valeur plastique y fassent eux-mêmes partie du décor. Or il paraît intéressant de montrer que, dans la mesure où un

(1) Léopold Cerf. 1892.

semblable récit pouvait être animé pourtant par des sentiments susceptibles de nous émouvoir, c'est sous le jour du bovarysme et parmi les perspectives de l'erreur du soi sur le soi que ces motifs d'émotion nous ont été suggérés.

Cette erreur s'exprime chez Salammbô en une fausse interprétation des causes physiologiques qui l'émeuvent. Elle a sa source dans la mythologie des motifs dont la notion religieuse a peuplé son imagination. Les causes déterminent l'essentiel de ses actes, gouvernent sa réalité physiologique et profonde. Mais les motifs surviennent qui déguisent cette causalité physiologique et projettent dans le miroir indifférent de la conscience de faux reflets, une fausse image de sa volonté qui lui commandera quelques-unes de ses décisions. Ce que *Salammbô* nous montre ainsi, sous le bénéfice du recul historique et sous le jour, favorable à l'analyse, d'une civilisation différente, c'est la confusion d'une sensualité qui s'ignore avec l'amour divin, c'est ce mysticisme qui s'alimente aux sources les plus vives de la physiologie et emprunte à la causalité la plus naturelle les éléments dont il compose la fiction.

Cette confusion manifeste, avec le cas de Salammbô, à quel point elle est fatale. La jeune fille a

grandi solitaire dans le palais d'Hamilcar, elle a été tenue avec un soin jaloux dans l'ignorance des réalités physiques de l'amour, tandis que l'enseignement de Schahabarim, grand prêtre de Tanit, attisait dans son cœur une ferveur sacrée et accoutumait son esprit à expliquer par l'action de la déesse tous les événements de sa vie et tous les mouvements de son cœur. Comment, dans cette ignorance des fins naturelles du désir, et l'esprit imbu de prétextes mythologiques, n'attribuerait-elle pas à l'influence secrète de Tanit les impulsions, les élans, le trouble que provoquent en elle des causes naturelles aussi fortes que la floraison de sa jeunesse et l'appel voluptueux d'une sensualité qui s'éveille? Comment pourrait-elle interpréter autrement que par des motifs religieux, les seuls dont elle dispose, tout ce qui a trait à la passion, ignorante de son objet, que l'approche de Mâtho a développée en elle?

Tout le drame psychologique est construit dans Salammbô sur cette confusion entre les causes et les fins véritables des états intérieurs de la jeune fille et l'interprétation imaginaire qu'elle en compose. Cette confusion engendre un conflit qui comporte des phases dramatiques et diverses : car si, méconnaissant l'appel de ses instincts, Salammbô

n'entend pas les ordres qu'elle en reçoit et prend parfois des décisions qui leur semblent contraires, ces instincts sont si forts que, parfois aussi, ils lui font accomplir, sous l'ironie de motivations différentes, ce qu'en réalité ils commandent. Ce sont eux d'ailleurs qui ont le dernier mot : Salammbô paie de sa vie, comme M^{me} Bovary, la faute de s'être ignorée et méconnue.

Dès la première apparition de la jeune fille dans le récit, le duel éclate entre les deux termes qui vont être aux prises au cours de tout le drame. C'est au festin des mercenaires. Confiante dans le pouvoir magique des textes saints inscrits dans sa mémoire, Salammbô s'avance parmi l'ivresse des soldats qui saccagent les jardins d'Hamilcar. S'accompagnant de sa lyre, elle prononce des incantations, récite les genèses divines, mais il est manifeste que l'empire exercé par sa présence a sa source dans un tout autre prestige que celui qu'elle invoque. Elle-même s'exalte d'un délire qui n'est point seulement mystique. Flaubert la montre s'enflammant à la lueur des épées, criant les bras ouverts. Sa lyre tombe, elle se tait, « et pressant son cœur à deux mains elle resta, dit-il, quelques minutes les paupières closes à savourer l'agitation de tous ces hommes ». C'est en cet instant que Mâtho

lui apparaît, cristallisant en son image tout l'émoi de la jeune fille. Et quand ensuite elle le revoit, c'est dans son palais, penché sur son sommeil, enveloppé du voile de Tanit qu'il vient de ravir guidé par Spendius. Et tout d'abord, fascinée, elle le laisse approcher d'elle, elle entend ses paroles brûlantes, souffre ses gestes passionnés jusqu'à ce que tous les motifs tirés de la notion religieuse réapparaissent soudain au premier plan de la conscience et reprennent le gouvernement de ses actes. Aussitôt elle a conscience du sacrilège, appelle au secours et chasse Mâtho en le couvrant de malédictions. Et le conflit continue désormais et s'aggrave entre les motifs auxquels elle soumet sa conduite et les causes profondes qui le mènent.

La voici dans son palais, épuisée de langueur, et si l'illusion des prétextes religieux — douleur du Zaïmph dérobé, épouvante de l'avoir contemplé, — farde suffisamment à ses yeux les causes de son mal, il se manifeste dans la description qui en est donnée, avec tous les caractères d'une passion d'autant plus forte qu'elle s'ignore, que l'imagination y a moins de part, qu'elle est plus profondément organique. Flaubert nous la montre accroupie au fond de son appartement, la bouche entr'ouverte, le menton baissé, l'œil fixe, ou, lasse

de ses pensées, se promenant au hasard dans la haute chambre silencieuse, et soudain éclatant en sanglots, demeurant étendue « sur le grand lit fait de courroies de bœuf, sans remuer, en répétant un mot, toujours le même, les yeux ouverts, pâle comme une morte, insensible, froide... Quelquefois pendant plusieurs jours elle refusait de manger... Elle appelait Schahabarim, et quand il était venu, n'avait plus rien à lui dire... » De tels symptômes ne sont-ils pas révélateurs de la nature du trouble qui la possède, et n'est-ce pas par des notations analogues que Racine nous dépeint le mal de Phèdre ?

Mais Schahabarim lui persuade d'aller trouver Mâtho dans son camp pour reprendre le voile de Tanit, et le conflit psychologique, né de l'opposition des motifs et des causes, noue ici sa péripétie la plus subtile. Il semble qu'il s'atténue, car, causes et motifs, s'ils servent des intérêts différents, se concilient pour commander un même acte. Salammbô cesse en effet d'être déchirée par des forces contraires ; elle se sent comme délivrée. La conscience occupée tout entière par la seule hallucination des motifs, elle ne songe plus qu'au bonheur de revoir le Zaïmph, mais un instinct plus secret la mène, et après que Mâtho courbé sur sa poitrine

l'a possédée dans sa tente, une tranquillité singulière succède à ses angoisses. Faut-il donc attribuer ce calme au bonheur du Zaïmph reconquis ? Non, et le texte du récit ne permet sur ce point aucun doute, car toute humeur mystique l'a aussitôt abandonnée, elle se désintéresse des soins religieux qui naguère l'occupaient toute, et quand le Pithon sacré est trouvé mort par Taanach derrière le lit de peau de bœuf, elle n'en éprouve aucune émotion. « Elle le retourna quelque temps, relate Flaubert, avec le bout de sa sandale et l'esclave fut ébahie de son insensibilité. »

Ainsi au contact de la réalité précise que réclame l'instinct physiologique parmi l'inconscience de la vierge, l'aspiration mystique, dont cet instinct avait emprunté le masque, s'est dissipé, mais non l'erreur sur soi, non l'erreur sur les causes de l'action et sur la nature des sentiments éprouvés. Salammô prend maintenant pour de la haine le trouble où la jette le souvenir de Mâtho, elle invoque Tanit pour demander qu'il meure et quand Narr'Havas, son fiancé, lui promet de le tuer lui-même, elle s'écrie : « Oui, tue-le, il le faut. » Cependant les termes du récit ne permettent pas que nous soyons dupes de cette attitude de Salammô. On nous apprend qu'elle n'avait pas de tendresse pour Narr'

Havas. Avec sa voix douce et sa taille féminine, il lui semblait être comme une sœur aînée que les Baals envoyaient pour la protéger. Elle ne comprenait pas « comment ce jeune homme pourrait jamais devenir son maître ». Songeant à Mâtho auprès de Narr'Havas, elle eût voulu voir en lui « comme un reflet de cette violence qui la tenait encore éblouie ». Mais l'erreur persiste, entretenue par tous ses motifs de haïr Mâtho, motifs tirés de la notion religieuse, — Mâtho n'a-t-il pas été sacrilège en s'emparant du Zaïmph ? — motifs tirés de l'amour de la cité et du culte familial, — Mâtho n'est-il pas l'ennemi de Carthage qu'il menace de ruiner et d'Hamilcar qu'il combat ?

Tous ces motifs disciplinés se dressent au premier plan de sa conscience, y déploient un rideau qui cache le vœu secret mais impérieux des instincts. Et c'est l'instinct, en effet, c'est la physiologie qui montre pour finir sa toute-puissance. Quand, après la défaite des Barbares, Mâtho supplicié, déchiqueté par les ongles de la populace, troué par les piques, brûlé par le ferrouge, les chairs arrachées, s'avance, « longue forme complètement rouge », vers le trône où elle siège, le miracle s'accomplit, l'erreur se dissipe. Dès le premier pas qu'il fait vers elle, elle se lève et involontairement, à mesure qu'ils s'approche,

elle s'avance au bord de la terrasse, ne voit plus que lui seul. « Un silence s'était fait dans son âme — un de ces abîmes où le monde entier disparaît sous la pression d'une pensée unique, d'un souvenir, d'un regard... Bien qu'il agonisât, elle le revoyait dans sa tente, à genoux, lui entourant la taille de ses bras, balbutiant des paroles douces, elle avait soif de les sentir encore, de les entendre ; elle ne voulait pas qu'il mourût. » Et quand Schahabarim, fendant la poitrine de Mâtho, en arrache le cœur pour l'offrir au soleil, après la dernière palpitation de ce cœur qui coïncide avec la disparition de l'astre dans les flots, Salammbô se lève à côté de Narr'Havas, une coupe à la main, pour boire comme son époux au génie de Carthage et aussitôt elle retombe « la tête en arrière par-dessus le dossier du trône, blême, raidie, les lèvres ouvertes — et ses cheveux dénoués pendant jusqu'à terre ». Et devant ce dénouement où s'affirme dans la mort la vérité physiologique profonde d'un être, — respectueux de l'Erreur qui institua tout le drame, le conteur prononce : « Ainsi mourut la fille d'Hamilcar pour avoir touché au manteau de Tanit. »

Ainsi, dirai-je, en analyste irrespectueux de l'illusion, se développe et se dénoue dans Salammbô l'erreur du soi sur le soi. Et j'ajouterai aussitôt,

qu'en attribuant à cette aventure psychologique, par le fait que je l'ai isolée et mise à part, cette importance et ce relief, je n'entends pas réclamer en sa faveur la première place dans le roman. Non, je n'entends pas déplacer le centre d'intérêt de cette œuvre étincelante qui est avant tout, qui est par-dessus tout une œuvre plastique, une œuvre pour des artistes que réjouit l'évocation prestigieuse, par les seuls moyens, par la seule magie du verbe, du décor extérieur. C'est là le plaisir immédiat que j'y goûte moi-même, mais soucieux de faire voir le caractère despotique de la vision psychologique chez Flaubert, il m'a paru que j'y réussirais sans doute en montrant que jusque dans cette œuvre, composée pour les yeux et pour l'oreille, le jeu de la psyché humaine, si peu qu'il trouve à se manifester, se produit encore parmi les perspectives du bovarysme, de cette erreur du soi sur le soi dont c'est la marque du génie de Flaubert de déceler partout la présence et la valeur souveraine comme instigatrice de l'intrigue du monde

A la suite de cette exposition du bovarysme de Salammbô, je me bornerai à noter ici que les protagonistes de l'illusion bovaryque sous ses aspects concrets se rencontrent principalement dans

Madame Bovary, dans *l'Education sentimentale*, où ils foisonnent, enfin dans *Bouvard et Pécuchet*, dont tous les personnages de second plan, avec les deux bonshommes eux-mêmes, considérés sous leur signification apparente et immédiate, forment un chœur dont le bovarysme concret accompagne, dans ce dernier livre, l'essor et la mise en scène, bien au-dessus de ce premier thème, d'un bovarysme essentiel à l'esprit humain, d'un bovarysme de la connaissance.

Je noterai encore que, si j'ai emprunté à M^{me} Bovary son nom pour en faire un terme générique, c'est que le pouvoir d'imaginer à l'encontre de la réalité, tel qu'il s'exprime dans l'œuvre de Flaubert, s'est hypertrophié chez elle d'une façon excessive et typique et que ce pouvoir va évoluant et croissant sans cesse au cours du drame, au point de s'idéaliser en un appétit de fiction absolue et sans mélange, en une impuissance à s'alimenter d'aucune réalité, quel qu'en soit l'aspect. C'est sous l'influence de l'idéal romantique s'exprimant dans la littérature que M^{me} Bovary se forge une conception d'elle-même et du monde extérieur à laquelle ni elle-même ni le monde extérieur ne répondent. Mais l'influence littéraire qui développe en elle le goût de l'imaginaire n'est à son égard qu'un acci-

dent : ce qui est essentiel, c'est le besoin de vivre par l'imagination, de se créer à elle-même, pour elle-même, en dehors de la réalité commune, une réalité individuelle faite de la substance du rêve. Cette prédisposition explique comment, au cours de son histoire, on la voit briser elle-même, comme un sculpteur mécontent de son œuvre, les ébauches de son rêve qu'elle est parvenue à composer en empruntant à la réalité quelques éléments. Elle les brise dès qu'elles commencent à prendre forme réelle, dès qu'au prix de quelques concessions, l'aventure, commencée dans la fiction, va peut-être s'acclimater dans la réalité.

C'est ainsi qu'après s'être joué la comédie de l'amour romantique avec Léon qui, formé aux mêmes sources de lyrisme frelaté, lui donne congrûment la réplique, elle le rebute au moment où l'intrigue va toucher à sa conclusion habituelle, — et, si l'on peut dire, objective, — en se jouant désormais la comédie du scrupule. Elle brise son ébauche. C'est ainsi que, devenue la maîtresse de Rodolphe Boulanger, et goûtant avec lui la satisfaction d'une passion physique partagée, elle formule, obéissant à la fiction qui veut être accomplie selon ses formes strictes, une exigence qui met en fuite son amant : l'enlèvement, l'enlèvement « au galop

de quatre chevaux... », le départ vers les pays merveilleux créés par la fantaisie des romanciers pour servir de cadre à l'amour, pour engendrer la volupté et éterniser la passion. Et la voici sanglotante parmi les nouveaux débris de cette œuvre presque achevée. Enfin au dernier acte de cette tragédie, ayant retrouvé le médiocre Léon, chue dans ses bras à la débauche vulgaire parmi de louches compagnies, elle mesure la distance de son rêve à ce honteux avatar et, se délivrant par le poison des contacts de la réalité, elle brise le moule lui-même qui s'obstinait à modeler l'effigie du rêve dans cette glaise du réel.

Oui, ce qui est fondamental chez M^{me} Bovary, ce n'est pas la nature de l'influence qui s'exerce sur elle du dehors, ni l'orientation que cette influence assigne à la fausse conception qu'elle prendra d'elle-même, ce n'est pas, en un mot, le fait extérieur, c'est le fait intérieur, la disposition spéciale qui la prédestine à ne pouvoir s'accommoder d'aucune réalité, qui la contraint d'opposer toujours à toute proposition du réel un vœu contraire de l'imagination. Et si je me suis abandonné à relever de nouveau sur la route parcourue par l'héroïne de Flaubert les marques de ce bovarysme essentiel, c'est que j'ai cru y découvrir, mêlées aux traces légères de la

jeune femme, les empreintes profondes d'une autre démarche, celle de Flaubert lui-même. Il y a en effet chez Flaubert, accusée dans sa correspondance, certifiée par tous les traits que nous connaissons de lui, de cette impuissance radicale à s'accommoder d'aucune forme de la réalité, de cette nécessité d'approprier le réel à son usage par une déformation toute spéciale. Seulement, chez Flaubert, cette impuissance est accompagnée d'un pouvoir critique qui ne lui permet pas d'ignorer son inaptitude et il ne se heurte pas à de vaines tentatives. Elle est accompagnée aussi d'un don merveilleux qui fait défaut à Emma, le don de réalisation artiste, qui lui permet de construire intégralement la fiction, sans recours aucun aux matériaux de la réalité, avec les seuls éléments de la fiction, — l'invention psychologique et romanesque, le verbe, les sonorités du mot, les rythmes et les cadences de la phrase, — qui lui permet de la transposer ainsi dans un monde à elle, où elle se suffit à elle-même, où elle ne risque pas de se briser aux dures arêtes d'une réalité indocile. Chez l'un et chez l'autre, chez Flaubert et chez son héroïne, même impuissance de s'adapter aux modes de la réalité, même pouvoir d'imaginer à l'encontre de ses démarches ; mais tandis que Flaubert s'éloigne de la réalité commune

et s'en construit une autre à son usage en durcissant la fiction dans les formes esthétiques, M^{me} Bovary, n'ayant point pareille ressource, s'acharne et s'épuise à étreindre son rêve dans les formes mêmes de cette réalité au contact de laquelle elle se rétracte, à la façon de ces épidermes qui ne peuvent souffrir le contact du velours ou de quelque autre étoffe.

Avec cette ressemblance entre le créateur et son héroïne, nous surprenons, semble-t-il, le secret du génie de Flaubert. Au cœur même de l'œuvre impersonnelle du maître impassible, nous retrouvons l'homme qui, en ne laissant place dans ses écrits à aucune opinion, à aucune préférence, à aucune intervention personnelle, y sculpte son effigie selon sa réalité la plus essentielle, y représente, selon la conception de Nietzsche, son grand *soi* qui, parmi le silence volontaire des motifs et des raisonnements où le petit *moi* s'égare, se méconnaît et bovaryse, par delà le miroir de la conscience que hantent les sillages de mille pensées étrangères, signifie le rythme essentiel d'une activité et formule la pensée profonde qu'elle engendre. Mais sur les traces de M^{me} Bovary, après avoir ainsi découvert qu'avec le bovarysme, Flaubert s'exprime lui-même, on a été amené à faire cette autre décou-

verte plus importante encore : on a distingué qu'à s'exprimer lui-même sous le travestissement d'une représentation d'art, Flaubert s'est rendu maître du conflit qu'il dépeint en abolissant l'un des deux termes qui s'y heurtent, en transposant le jeu de son activité par delà toute réalité dans le seul domaine de la fiction. On retrouvera à la fin de cette étude, renouvelée et amplifiée, une constatation analogue dont on ne manquera pas de signaler alors dans ce cadre plus vaste la valeur exemplaire.

Si M^{me} Bovary témoigne de ce bovarysme radical qui rend impossible pour elle toute réconciliation avec quelque forme que ce soit de la réalité, si, en ce qui la concerne, le facteur essentiel du phénomène réside en la disposition selon laquelle elle se conçoit constamment en contradiction avec les modes de la réalité intérieure ou extérieure, il semble qu'avec les personnages de *l'Education sentimentale* tels que Frédéric Moreau, Deslauriers ou Sénécal, pour ne citer que ceux-là, il faille attribuer pour une part prépondérante l'illusion bovaryque au facteur extérieur, au fait de fascination qui les a désorbités. Si les uns et les autres n'avaient été fascinés soit par l'idéal romantique sous ses

différents aspects, soit par les souvenirs de la Révolution, il est permis de penser qu'ils eussent appliqué leur énergie à des tâches mieux adaptées à leurs facultés et qu'ils n'eussent pas mérité cette désignation de *fruits secs* (1), dont Flaubert avait songé à les qualifier. Si, avec M^{me} Bovary, le bovarysme confine à la pathologie, il intéresse avec cette classe de personnages le fait de l'Education. C'est l'Education sentimentale, et, d'un terme plus général, l'Education purement et simplement, qui les induit à se concevoir autres qu'ils ne sont et qui, en détournant leur activité de l'emploi auquel elle était naturellement destinée, fait d'eux des fruits secs.

A cette galerie extraordinaire de l'*Education sen-*

(1) Le titre de l'ouvrage qui est devenu *l'Education sentimentale* avait dû être d'abord *les Fruits secs*. Ces deux titres en évoquent un troisième : *les Forces perdues*, qui est une autre désignation pour le même point de vue. Et ce titre est celui d'un roman de Maxime Du Camp dont on peut supposer qu'il fut inspiré, à l'époque de l'intimité des deux écrivains, par la considération du même mal psychologique qui inspira à Flaubert les thèmes de *l'Education sentimentale*. Il n'est pas sans intérêt de faire passer à la toise, après l'œuvre du maître, ce roman des *Forces perdues*, qui n'est point dénué de valeur. On réussit par cette comparaison à mesurer la différence du talent au génie, à la façon dont on acquiert un peu le sentiment des dimensions en se représentant à côté d'une montagne une maison à cinq étages.

timentale, où, à côté de Frédéric Moreau, foisonnent avec Pellerin, avec Arnoux, avec Delmar, avec Regimbard, cette large face caricaturale que l'on voudrait illustrée par Daumier, toutes les variétés du type bovaryque, on ne manquerait pas, si l'on ne s'était interdit ces redites, d'annexer les figures et les silhouettes qui se rencontrent au second plan de *Madame Bovary* ou de *Bouvard et Pécuchet*. Homais d'abord occuperait en ce musée une place à part, à la cimaise, Homais en qui s'élève au symbole le bovarysme de la notion scientifique, Homais plein de vénération pour la science et qui, à prononcer avec dévotion des termes techniques, à formuler avec emphase des vérités de prospectus, s'enfle de toute la dignité de l'effort de la connaissance humaine, Homais, qui n'ignore pas, comme Zozo, ce qu'est Galilée, qui sait, comme Zozo, que la terre tourne, mais moins modeste que la jeune femme, s'admire de le savoir. Et autour de cette toile magistrale, on rangerait les portraits en pied de moindre envergure, mais singulièrement significatifs, de l'abbé Jeufroy, du comte de Faverges ou du jeune de Cisy, du notaire Marescot et de tant d'autres à qui l'intérêt immédiat, la suggestion du métier ou de la profession, de la caste, du rang social ou du costume composent une apparence décorative dans

le vide de la personne. Et ceux-ci pourraient être tenus dans l'œuvre de Flaubert pour des exemples d'un bovarysme salutaire si le bénéfice qu'ils retirent de la suggestion bovaryque n'accusait sous un jour trop crû la médiocrité de leurs âmes.

L'ERREUR DU SOI SUR LE SOI DANS L'HUMANITÉ

En pur artiste qu'il est avant tout, Flaubert a donc appliqué d'abord le don de vision psychologique dont il est génialement pourvu à des individus concrets. C'est à cette application que nous devons M^{me} Bovary, Homais, Frédéric Moreau, Arnoux, tous les personnages de second plan de *l'Education sentimentale* et de *Bouvard et Pécuchet*; Salammbô elle-même, dont le cas embrasse déjà un phénomène plus général, cette confusion, notée souvent par les physiologistes, du sentiment religieux et de la sensualité, cette forme mystique de l'erreur sur soi où Vénus se cache et brûle sous le voile de Vesta. Ce mode de vision, demeuré invariable, a donné naissance, lorsqu'il a porté sur des phénomènes plus généraux, — ainsi de ceux que l'Histoire suscite, mettant en scène parmi le décor de tous les

lieux de la terre l'homme de tous les temps, — à ces fresques psychologiques d'une ampleur extraordinaire que sont *la Tentation de saint Antoine* et *Bouvârd et Pécuchet*.

Ce que Flaubert nous montre dans l'une et l'autre de ces vastes compositions c'est le *genus homo*, l'homme au sens spécifique du terme, se concevant autre qu'il n'est dans son rapport avec le tout, s'efforçant dans une double tentative, religieuse et mystique, d'une part, philosophique et scientifique de l'autre, d'*êtreindre l'absolu dans le monde de la relation*. Et ici l'erreur sur soi se montre encore créatrice d'un décor immense, d'un cortège fantastique d'idées, de doctrines, de systèmes qui ont vécu dans la cervelle des hommes, dont les conséquences se sont réalisées dans l'histoire, que l'artiste évoque et où il voit d'admirables objets de représentation.

Si tyrannique est chez Flaubert le mode de vision selon lequel il embrasse les contours des choses qu'il s'exerce, à l'occasion de ces deux ouvrages, sur deux plans différents, leur attribuant ainsi une double signification : l'une immédiate et concrète, l'autre ésotérique et de la valeur philosophique la plus haute. C'est ainsi que, dans la *Tentation*, l'erreur du soi sur le soi s'exprime tout d'abord dans le fait

même de l'hallucination du Saint. Sous l'influence de la diète, de la continence et de la solitude, Antoine voit se matérialiser et s'objectiver à sa vue tous les instincts qu'il a refoulés et qui se vengent maintenant de son dédain ascétique. Le voici le jouet de toutes les images dont, en les refrénant, il a, par le jeu de l'idée fixe, augmenté la force, et c'est le bovarysme du délire. Toutes les images qui se forment dans la cervelle de l'halluciné, dépassant aussitôt les limites de son esprit, s'extériorisant et revêtant des formes plastiques, l'assaillent comme si elles avaient une existence propre, indépendante de sa pensée.

Sur ce thème de l'erreur pathologique s'édifie une suite de descriptions et de récits relatant les apparitions qui s'engendrent et se chassent les unes les autres, animées d'un unique et double colloque, pleines de gestes et de clameurs, et, au regard d'un esprit uniquement artiste, peu soucieux de dépasser la surface des choses, cette erreur délirante du soi sur le soi supporte un scénario, engendre une représentation que l'art accompli de Flaubert suffit à doter d'un intense intérêt. Mais l'esprit curieux et passionné à qui ce premier spectacle ne suffit pas, — pour peu qu'il regarde avec plus d'attention — est bientôt admis à contempler, suscité par les

mêmes moyens de l'art le plus parfait, un drame d'une tout autre portée. Evoqués par les hantises de l'ascète qui fut, parmi le siècle, un philosophe et un théologien, voici les fondateurs de systèmes métaphysiques, de sectes religieuses et de schismes condamnés. Ils se dressent sur son rocher et, en paroles autoritaires et fallacieuses, prônent leurs doctrines, requièrent son assentiment, sont près de l'obtenir, et par leur bouche s'exprime, plus exorbitant que tout cauchemar, tout le délire religieux de l'humanité.

De la part de l'auteur aucune critique, aucun sourire, aucune marque de dédain ou d'ironie, mais une représentation pure et simple : des docteurs exposant leurs systèmes, Hilarion, Origène, Tertullien, Arius, Paul de Samosate, puis le Gymnosophe, Apollonius avec Damis, le Buddha et puis Ormuz, tous les dieux de la Grèce, le Diable enfin, « l'esprit qui toujours nie », selon la définition goethéenne, dont les insinuations soulignent seules, mais selon la rigueur de son rôle, selon la convenance de son personnage légendaire, les incohérences, les contradictions des doctrines, et leurs similitudes aussi sous la vaine distinction des formules qui semblaient les faire antagonistes. Et voici également, au-dessous du verbe des docteurs, les gestes et les pratiques des fidèles, ophites, martyrs

chrétiens, sectateurs des mystères de Cybèle ou d'Isis, Carpocratiens, Nicolaïtes, Marcosiens, Pater-niens. Et du seul fait de cette représentation fantastique, dénuée du plus mince commentaire, se dégage pour le spectateur philosophique l'impression d'une scène de démence colossale, de cette démence métaphysique et transcendante, selon laquelle l'homme, plongé dans le monde de la relation phénoménale, s'efforce d'atteindre un absolu projeté dans le vide par la seule hystérie de son désir.

Mais ce n'est pas seulement au moyen de l'hypothèse religieuse formée à l'occasion d'une fiction métaphysique que l'homme s'efforce ainsi, brisant les liens qui le retenaient dans le monde de la relation, d'atteindre cet absolu. Après qu'il a renoncé à ces moyens naïfs dont l'imagination et la volonté font seules la fortune, il s'en faut qu'il se soit départi de son désir. Ce qu'il commence à mépriser, ce n'est pas ce désir d'absolu qui continue de le hanter, c'est seulement le moyen qu'il employait pour le satisfaire. Aussi va-t-il poursuivre le dessein de l'assouvir par les voies de la raison et de la recherche scientifique. A la science, fondée, avec le principe de causalité, sur la négation d'un com-

mencement et d'une fin des choses, à la science qui implique la notion de relation indéfinie, l'homme demande de satisfaire son désir tenace d'absolu. Il demande à la science tout ce qu'il demandait à la foi : de lui dévoiler la vérité, d'être pour lui l'Isis dévêtue de son voile de mystère, de lui donner le Bonheur.

L'homme moderne croit au Progrès par la science et à la réalisation du bonheur humain par le Progrès aboutissant à la possession absolue de la Loi, de la même façon que l'homme des périodes antérieures croyait acquérir, par l'effort moral, un droit au bonheur éternel. L'homme moderne, dans sa généralité, est tout à fait incapable de dissocier les idées *progrès scientifique* et *bonheur*, les catégories de la Connaissance et celles du Bien-être. Il confond le progrès de la Connaissance, qui n'intéresse que l'esprit du savant, avec un progrès vers le bonheur. Et de cette illusion ce ne sont pas seulement les Homais qui sont dupes, ce sont des hommes d'un niveau intellectuel beaucoup plus haut. Sans faire entrer en ligne de compte les purs utopistes, les Fourier ou les Saint-Simon, qui, naïvement, eurent, après tout, le courage de stipuler en des systèmes ce qui était dans le cœur de beaucoup, ce sont, bien près de ceux-ci, un Au-

guste Comte, malgré la façade sévère de sa philosophie, et, sous des formules moins précises mais avec une foi d'autant plus robuste et avec plus de grandiloquence, un Michelet ou un Victor Hugo. Ce sont enfin, avec une conviction plus ou moins sincère, tant d'hommes politiques et de rhéteurs qui, en usant de ce thème, attestent le pouvoir qu'il a sur les foules, manifestent quel mirage il constitue, ce sont même quelques esprits supérieurs, qui, tout en ayant opéré dans les parties les plus claires de leur intelligence cette dissociation des intérêts de la connaissance et de l'intérêt de l'humanité en quête de la fleur bleue, se laissent prendre encore, pourtant, au confus mirage, dans le cours ordinaire de leurs aspirations sentimentales, oublieux dans la vie quotidienne du constat de leur intelligence critique.

Flaubert a fait dans *Bouvard et Pécuchet* la critique de cette sentimentalité scientifique. Par delà l'inexpérience de ses deux bonshommes, par delà la présomption qui, suscitée par l'enthousiasme dont ils sont continuellement échauffés, leur fait entreprendre les tâches auxquelles ils sont le moins préparés, il montre, par les contradictions des systèmes auxquelles se heurtent les deux compères, en quête de s'instruire, en un panorama en-

cyclopédique d'une extraordinaire puissance d'évocation et en des raccourcis singulièrement synthétiques, l'illusion même du savoir humain. Mais il s'agit ici, on ne saurait insister avec trop de force pour le bien faire entendre, d'un savoir qui se méconnaît, du savoir humain, en tant qu'il se prend pour le moyen de quelque fin suprême, en tant qu'il n'a pas conscience de son autonomie et qu'il ignore qu'il est à lui-même et à lui seul son but, en tant qu'il ne distingue pas, dans ce faux espoir de bonheur qui se mêle à ses recherches, un stimulant qui intéresse à son assouvissement, par de fausses promesses, ceux-là que la seule passion de connaître ne possède pas tout entiers, un stimulant et un leurre en vue de son perfectionnement constant.

Cette haute et désintéressée conception de la science, Flaubert, le doctrinaire de l'art pour l'art, l'a possédée et l'a faite sienne plus et surtout plus consciemment qu'aucun grand esprit, qu'aucun grand savant d'aucun temps. Aussi, ceux-là seuls qui ne sauraient concevoir ce qu'est l'esprit scientifique et quelle fin uniquement esthétique il comporte, pourraient-ils s'aviser de voir en *Bouvard et Pécuchet* une critique à forme satirique de la science. Ce que Flaubert a mis en scène dans son grand ouvrage c'est, a-t-on dit, comme dans *la Ten-*

tation, le vain effort de l'homme en vue de bondir hors de la relation dans un domaine d'absolu qu'il imagine et qu'aucune catégorie de son esprit ne lui permet d'atteindre, ni même ne lui révèle, ce désir d'absolu qui, loin de déceler chez lui une convoitise idéale, n'est qu'un symptôme pathologique, une lassitude, une impuissance à posséder le réel, un appétit de néant. Avec la conception de la science pour la science, de la connaissance pour la connaissance que révèle dans *Bouvard et Pécuchet* la critique implicite de toute affectation de la science à une fonction métaphysique, Flaubert a proposé de la science l'image la plus noble qui puisse en être offerte à la contemplation de l'esprit. Ceci atteste la grandeur d'une œuvre.

Les deux ouvrages que l'on vient d'évoquer, *la Tentation de saint Antoine*, *Bouvard et Pécuchet*, apparaissent donc marqués dans leur diversité du caractère d'une parfaite unité. C'est la même entreprise que l'un et l'autre divulguent, ils la divulguent sous les deux aspects qu'elle a successivement revêtus. Elle est mise en scène dans *Bouvard et Pécuchet* sous le second de ces aspects, en tant que tentative d'exploitation de la science au bénéfice d'une aspiration religieuse qui n'a pas varié dans son fond et vise toujours cette même fin d'un

bovarysme essentiel : résoudre dans l'absolu un problème posé dans la relation. Flaubert, dans une lettre à Sainte-Beuve, disait : « J'aime la littérature plus que personne, mais je veux qu'on me la serve à part. » Il eût dit de même aussi bien de la science. Or, la science lui apparaissait comme une démarche de l'esprit en vue de découvrir quelques-unes des relations dont la suite indéfinie constitue la trame du réel. Le savant lui semblait payé de ses peines quand il avait réussi à mettre à nu sous le regard de l'esprit quelque-une de ces péripéties où, constamment et indéfiniment, un phénomène défini engendre un autre phénomène défini. Cette possession de l'un des aspects du réel lui semblait remplir le vœu total du savant comme est comblé le vœu de l'artiste par le seul fait de la représentation, indépendamment de toute portée morale ou de toute valeur d'enseignement qui pourrait s'attacher à l'œuvre. « Homère, Schiller, Goethe, constate-t-il dans une de ses lettres (1), tous les fils aînés de Dieu, comme dit Michelet, se sont bien gardés de faire autre chose que *représenter*. » En science comme en art, la réalité, la réalité dans sa splendeur immédiate, lui apparaissait comme

(1) *Correspondance*. III^e série, Fasquelle, p. 271.

l'unique but au delà duquel il n'y en avait pas d'autre et toute science lui semblait anti-scientifique qui laissait percer l'intention et le désir secret de donner à l'esprit une explication totale de l'univers ou, plus humblement, d'apporter seulement une contribution à cette chimérique entreprise.

Qu'il y ait dans *Bouvard et Pécuchet* un objet plus immédiat que celui qui vient d'être exposé, on l'a déjà stipulé en remarquant que, comme dans *la Tentation*, l'artiste épris de valeurs concrètes qu'est Flaubert avait disposé au premier plan de son ouvrage un épisode saisissable pour tous les esprits. Que Bouvard et Pécuchet échouent dans toutes leurs entreprises parce qu'ils sont incompetents, parce qu'ils ont toujours par ignorance négligé dans chacune de leurs tentatives quelques-unes des dispositions qu'il eût fallu prendre pour constituer le déterminisme exact du phénomène et le contraindre à se produire, — voilà qui est entendu. Il y a du Homais et de l'Arnoux dans Bouvard et dans Pécuchet. Ils confondent leur admiration pour le savoir humain avec un don d'exécution. De ce qu'ils admirent et vénèrent, ils induisent trop vite qu'ils peuvent pratiquer. Leurs échecs dans le domaine de la pratique ne prouvent en réalité que contre eux, et le plus humble spé-

cialiste, en menant à bien l'expérience qui entre leurs mains avorte, réhabiliterait la science, si la maladresse personnelle des deux compères eût pu la compromettre un instant au regard de quiconque. Il y a en eux un bovarysme qui n'engage que leur personne. Ayant consacré la plus grande part de leur existence à un labeur d'expéditionnaires, ils sont propres à la seule fonction de copier en ronde, en bâtarde ou en anglaise, ils sont généralement inaptes à quelque autre tâche que ce soit, tandis que, hypnotisés et aveuglés par leur enthousiasme, ils se conçoivent doués pour toutes les entreprises avec une conviction, une outrecuidance et une bonhomie qui apprêtent le rire, un rire amusé dont on reconnaîtrait peut-être l'équivalent dans les *Nouvelles Genevoises* de Tœpffer.

Le comique des deux bonshommes a en effet été poussé par Flaubert à la caricature, il y a de l'outrance de don Quichotte et du grotesque de M. Vieuxbois dans leurs personnages et il est surprenant qu'un dessinateur n'ait pas illustré par des représentations plastiques le comique intense que Flaubert a enfermé dans la description de ses deux héros et dans le récit de leurs tentatives. Bouvard dans sa balance, harcelé par un chien qui emporte une partie de son vêtement, tandis que Pécuchet

dans une baignoire d'eau froide remue ses membres pelviens pour élever la température de l'eau, cette scène et tant d'autres de même ordre semblent requérir l'image. Est-ce la crainte de ne pas rendre avec une exactitude et un relief suffisants les silhouettes qu'il faudrait immuables, dans l'accouplement de leur contraste, des deux étonnants compères, est-ce cette crainte qui a empêché les meilleurs de nos caricaturistes d'entreprendre cette exécution et d'enrichir de ces nouvelles figures la galerie des personnages illustres dont M. Prudhomme est le représentant le plus typique ?

Après toutefois que l'on a consenti à cette signification de *Bouvard et Pécuchet* parmi cette perspective de premier plan, après qu'on l'a même signalée avec insistance comme partie intégrante du procédé d'exposition plastique propre à Flaubert, il faut voir dans cette pantomime un symbole, le symbole de cette critique générale de la mentalité scientifique, qui demande à la science autre chose que ce qu'elle peut donner, qui mêle à la sérénité contemplative du savant enivré de la seule apparition du réel s'élevant devant ses yeux avec un geste nouveau, le souci du moraliste avide d'attribuer un sens à l'univers, de découvrir à l'existence, animée de l'unique passion de se réali-

ser et de s'apparaître, un but où elle donnerait satisfaction au vœu de bonheur imaginé par la fantaisie des uns et des autres. L'échec des deux amis à l'occasion de toutes leurs entreprises signifie l'échec du faux savant et du faux philosophe qui s'approchent de la connaissance l'esprit plein de convoitises et lui demandent de résoudre le problème de l'existence au gré despotique et divers de leurs petits désirs alors qu'accomplissant sa seule fonction de foyer lumineux elle éclaire, pour qui dispose de regards émerveillés, la féerie étincelante des phénomènes. A la solution du problème du *tout*, quel que soit le progrès indéfini de la science, quelque élément toujours fait défaut, de même qu'aux tentatives des deux bonshommes quelque circonstance fait aussi toujours défaut pour qu'ellés réussissent et leur échec dans le domaine des applications contingentes n'est que l'expression triviale de l'échec de la pensée égoïste de l'homme qui moralise dans le domaine métaphysique.

Que l'on ne s'y trompe pas. Bouvard et Pécuchet, qui nous sont présentés au début de l'ouvrage sous un aspect caricatural et comme des fantoches grotesques, Bouvard et Pécuchet se transfigurent au cours de leurs expériences avortées, et Flaubert

emprunte à sa propre pensée un de ses traits les plus caractéristiques pour les en doter : « Alors, dit-il, une faculté pitoyable se développa en eux, celle de voir la bêtise et de ne plus la tolérer » (1). Or, Flaubert, par une définition magistrale a identifié la bêtise. En un signalement dont le génie seul pouvait faire tenir la précision dans le raccourci de ce trait unique : « La bêtise, a-t-il dit, consiste à vouloir conclure (2) » et cette formule lapidaire, d'une valeur inappréciable à l'égard de l'objet philosophique, illumine d'une clarté indéniable le haut symbolisme de Bouvard et Pécuchet et en accuse la portée singulière.

(1) *Bouvard et Pécuchet*, Lemerre p. 295.

(2) *Correspondance*, 1^{re} série, Fasquelle, p. 338.

FLAUBERT ET LE PESSIMISME

On s'est appliqué, au cours des développements qui précèdent, à mettre en évidence la valeur de Flaubert à un point de vue absolu, c'est-à-dire, en l'envisageant parmi les perspectives de la littérature universelle, sans tenir compte d'aucune contingence, d'aucune circonstance particulière à notre temps par où elle serait propre à fixer notre attention et à requérir notre examen en soulevant quelque intérêt plus immédiat. Cette circonstance pourtant existe. Elle a été signalée avec un très juste discernement par M. André Billy, au cours d'un article publié dans *l'Action*, en vue d'honorer, à l'occasion du cinquantième de *Salammbo*, la mémoire de Flaubert. « Voici, dit-il de Flaubert, il est le premier *qui soit revenu de tout*. Il est le premier qui ait fait le désespérant voyage. Il est le premier qui se soit évadé du bel enfer romantique,

ce qui est beaucoup plus atroce que d'y rester. Il est le premier dont le « moi » se soit, pour ainsi dire, dérobé sous lui. En lui s'est consommée la grande catastrophe morale du xix^e siècle que la tâche du xx^e siècle sera peut-être de réparer. Cependant, elle se montre encore à nous sous l'aspect de l'irréparable. A travers elle, l'œuvre de Flaubert nous apparaît sous l'aspect de l'éternel. »

De telles déclarations sont représentatives d'un état d'âme que se sont transmis depuis l'apparition de l'œuvre de Flaubert plusieurs générations déjà et dont M. Billy, au nom de la plus récente, nous atteste qu'il persiste encore. Attestation des plus intéressantes à une époque où il pourrait sembler que, par le recours volontaire à tous les modes de l'action dans l'ordre des sports, dans l'ordre industriel et commercial, dans l'ordre héroïque aussi avec l'épopée aérienne, la jeunesse contemporaine tente un multiple effort pour s'arracher à la torpeur du rêve, pour se dérober à la fascination des regards du sphinx proposant dans le domaine de la spéculation les énigmes où se brise l'effort de la pensée. Attestation des plus intéressantes, car si elle n'a pas pour conséquence de discréditer cet effort en vue d'échapper à la hantise du rêve accompli par le plus grand nombre et où la vie, selon ses modes les

plus normaux sans doute, reprend ses droits, elle signifie qu'une élite intellectuelle n'a pas renoncé à heurter d'un front têtue la muraille métaphysique derrière laquelle on imagine que quelque chose se passe et à franchir l'obstacle que des énergies plus pressées ou moins tenaces ont pris le parti de contourner.

§

Il est bien vrai, comme l'a vu M. André Billy, que, dans l'œuvre de Flaubert, la catastrophe morale du XIX^e siècle se montre réalisée, il est bien vrai aussi que c'est en s'évadant définitivement « du bel enfer romantique », que Flaubert a consommé cette catastrophe. Le romantisme, en effet, est le dernier acte d'une évolution, celle de toute notre civilisation morale, celle aussi, à vrai dire, de toute civilisation morale, élaborée par les hommes de tous les temps, sous toutes les latitudes, et se traduisant en un même effort où se manifeste, parmi bien des diversités, l'unité constitutionnelle de la mentalité humaine. Or, c'est à travers le mode de vision dû au génie de Flaubert qu'il est possible de caractériser cet effort unanime, car il s'exprime précisément en ce fait de bovarysme dont on a montré que

la Tentation et Bouvard et Pécuchet étaient la mise en scène.

De ce que l'homme se conçoit autre qu'il n'est, ainsi que le stipule la vision despotique de Flaubert, il devait résulter, pour peu que cette vision fût véridique, que, situé dans l'univers parmi des perspectives qui instituent entre lui et la multiplicité des phénomènes un système indéfini de relations, l'homme se conçut dans un rapport absolu avec les phénomènes et aussi avec un principe des choses, avec Dieu, avec l'univers. Or, c'est ainsi que les choses se sont passées au sein de toutes les civilisations historiques. Dans toutes, le fait religieux a été le médiateur de cette fausse conception de soi-même dans son rapport avec le monde à l'abri de laquelle l'homme a effectué sa croissance, a pris confiance en lui-même et en sa destinée. — A ne considérer que la civilisation qui nous intéresse, mais à l'envisager à ses différentes sources platonicienne, judaïque, chrétienne, puis catholique ou protestante, il apparaît qu'à travers ses phases successives, cette conception n'a cessé de se développer et de fortifier toute la suite des présomptions au moyen desquelles l'homme a falsifié son rapport avec les choses, et par cette falsification a créé une forme déterminée de la réalité.

Si l'on dresse l'inventaire de ces différentes présumptions, il faut mettre au premier rang l'illusion morale, principe de toutes les autres. Elle s'exprime en la croyance que la réalité véritable de l'existence ne consiste pas en l'actualité immédiate où elle se manifeste à tout instant, parmi l'instabilité changeante de la relation, mais qu'elle réside en un état de perfection et de bonheur promis dans un monde futur, en guise de récompense, à l'effort moral s'exerçant au cours de la vie actuelle. Comme conséquence de cette illusion majeure, d'autres suivent : celle de la liberté qui permettra à l'homme de réaliser l'effort moral, celle de la personnalité que la liberté suppose et qui s'exprime alors plus expressément dans la conception de l'âme avec l'importance extrême qui lui est attribuée. Voici enfin, en contraste avec le fait d'une existence dont l'injustice semble la loi et qui laisse place à des états que notre sensibilité qualifie mauvais et douloureux, les conceptions de la justice et du bien comme réalités morales essentielles. En fonction de cet idéal et opposant l'effort moral aux forces impulsives des instincts, la culture ancienne a réussi à transformer ceux-ci en les canalisant et en les contraignant, non sans leur prêter des aspects plus raffinés, non sans en augmenter parfois la force ou la beauté, non sans

en faire des objets d'un plus haut intérêt. Ainsi notamment, et à titre d'exemple aisément saisissable, de l'instinct sexuel, qui tient, dans les préoccupations de toute morale sociale, une place si importante, et se prête, tant bien que mal, à des accommodations si diverses.

Au cours de cette longue culture, la civilisation, sous ses formes religieuses surtout, puis sous les formes de la loi, de la coutume et de la littérature, a donc organisé et mis en valeur une fausse conception de l'homme dans son rapport avec lui-même et avec le tout, mais une fausse conception répondant à un instinct de bonheur ou à une certaine représentation, qu'à tort ou à raison l'homme se forme du bonheur. Or quel fut le rôle du romantisme à l'égard de cette conception de la vie forgée par la culture ancienne, — par la culture classique, dirait-on, en étendant à tout le domaine des mœurs des termes que l'on ne restreignait autrefois au domaine littéraire que faute de saisir le lien qui unit entre elles toutes les manifestations d'une même civilisation ? — Ce rôle s'exprima-t-il donc en une attitude d'antagonisme ? Non, et le romantisme est au contraire la suite naturelle en même temps qu'il est aussi la dernière phase de la conception classique de la vie. Il éclate et se déclare lorsque la cul-

ture ancienne est parvenue à son apogée, lorsqu'elle a réussi à se plaire à elle-même, à s'éprendre des réalités sentimentales et morales qu'elle a élaborées au cours de son développement et dont elle a modelé la forme en imposant à la matière des instincts la compression des lois divines et sociales, en précipitant cette matière en fusion dans le moule rigide de la contrainte. On retrouve, en effet, dans la conception romantique des valeurs, le même appétit de bonheur que l'on rencontrait dans la conception classique, ce sont les mêmes objets que l'on y convoite sous des noms quelquefois modifiés. Surtout, la conception générale de l'existence est demeurée la même, elle est toujours de nature messianique et morale. A l'existence immédiate que l'on tient pour imparfaite, on continue d'opposer l'image d'une existence meilleure, et si ce monde meilleur n'est plus situé toujours dans l'au-delà, on n'en a pas moins recours à l'hypothèse et à la fiction pour imaginer, selon une présomption toute gratuite, qu'il se prépare et s'élabore dans notre existence actuelle, au cours d'une lente évolution, en vertu d'une loi immanente.

Comparée à la foi religieuse ancienne, la croyance au Progrès est aussi enracinée et aussi forte, et engendre des fanatismes aussi ardents. Les objets

auxquels elle s'attache sont les mêmes, l'idée de justice, l'idée de bonheur. Enfin, il n'y a pas jusqu'à ces instincts transformés en sentiments par la culture classique dont le Romantisme ne s'éprenne, ainsi du sentiment de l'amour, ainsi de l'importance extraordinaire attachée à la personne humaine, ainsi de la conscience de sa dignité, de sa responsabilité, de sa liberté, conceptions de l'homme dans son rapport avec lui-même et avec le tout, couvées au cours de la culture ancienne, à la faveur de la conception de l'âme. D'une façon générale, la culture ancienne transmet à la sensibilité romantique le culte des mêmes valeurs absolues dont celle-ci a patiemment ciselé les contours avec le ciseau du dogme.

Par où donc le romantisme se différencie-t-il de la culture classique ? En ceci qu'épris des mêmes objets *fabriqués artificiellement par les fictions et par le dogme*, il imagine que ces objets ont une existence naturelle, qu'ils existent *en soi*. Il prend pour des entités simples ces instincts apprêtés et transformés, et c'est ainsi qu'il faut distinguer un romantisme de l'Instinct selon lequel la nature contient en elle le germe de toute moralité, un romantisme de la Raison qui prétend trouver dans la même

faculté de l'esprit qui engendre les propositions mathématiques et logiques le pouvoir de reconnaître le bien et d'en commander la pratique, un romantisme de la Science selon lequel on imagine que le monde est compris dans un système fermé de causes et d'effets, en sorte que le savoir scientifique parvenu à sa perfection exercera quelque jour son empire sur les phénomènes moraux, comme il l'exerce en partie sur les phénomènes physiques, un romantisme de la Sensibilité enfin, qui a été mieux vu que tous les autres parce qu'il s'est exprimé dans la littérature, principalement dans la poésie et dans le roman, romantisme de l'amour plus spécialement, selon lequel le sentiment passionné, intense et raffiné, composé au cours de la culture ancienne par l'opposition des freins religieux à l'ardeur de l'instinct, a été conçu comme un instinct primitif. Or c'est en ceci que consiste expressément l'illusion romantique et c'est par là qu'elle engendre des conséquences ruineuses. Concevant comme simples des sentiments qui étaient des compromis entre des instincts naturels et des contraintes arbitraires, le romantisme a vu dans l'élément contrainte un obstacle au développement de ces sentiments. Par amour pour la réalité parfaite qui avait été constituée par la culture ancienne, on a supprimé l'un

des termes qui avait contribué à la former, on a brisé les conditions de sa genèse. Le romantisme est donc essentiellement un bovarysme : avec le romantisme on a conçu comme contraire au développement d'une réalité sentimentale et morale ce qui était la condition rigoureuse de sa formation, on a conçu comme favorable à ce développement une amputation qui devait être mortelle. Toute réalité, a-t-on énoncé dans un ouvrage précédent (1), est un compromis entre deux forces de sens contraire qui, au point où leur antagonisme s'équilibre, soutiennent le réel, engendrant une forme quelconque de la réalité, la sculptant et la définissant dans l'effort même selon lequel mutuellement elles se contiennent. Le romantisme est une méconnaissance de cette loi. En supprimant sans le remplacer un des éléments antagonistes qui concourent à former la réalité morale, il altère et menace de détruire cette réalité même (2).

(1) *Le Bovarysme*, au chapitre du Réel.

(2) Dans *la Dépendance de la morale et l'indépendance des mœurs*, au cours d'une étude sur *la Réalité amoureuse*, j'ai proposé de substituer, afin de rétablir les conditions d'existence de la réalité sentimentale, à l'élément religieux et dogmatique usé et affaibli, une forme nouvelle de la contrainte tirée de l'empirisme. Mais il n'y a pas à insister sur cette tentative positive en une étude où l'on s'en tient à une critique du romantisme.

Le romantisme est donc caractérisé par l'explosion au sein des consciences de cette illusion selon laquelle l'humanité européenne s'éprend du contenu sentimental et moral qu'au cours d'une longue culture volontaire elle a *elle-même* composé, au point d'y voir une genèse naturelle, au point d'oublier les artifices religieux et dogmatiques qu'elle a inventés pour la former. La loi d'auto-suppression formulée par Nietzsche a joué ici selon sa rigueur, s'exprimant en cette péripétie selon laquelle, à l'issue de toute évolution, toutes les bonnes choses, — entendons par là toutes les choses qui ont réussi à engendrer une réalité, — se détruisent elles-mêmes par le fait même de leur perfection au moment où elles atteignent leur apogée. C'est cette péripétie qui s'est réalisée en ce qui a trait à l'antique culture religieuse européenne. Le mouvement encyclopédique du XVIII^e siècle, le romantisme individualiste et naturaliste de la fin de cette période et du commencement du dernier siècle, la foi en la toute-puissance de la recherche scientifique qui a pris dans le même temps la rigueur d'une religion, toutes ces manifestations sont de même nature et reconnaissent la même cause. Sous leur aspect hostile à la culture ancienne, elles proclament en réalité que cette culture, par son action à

travers les siècles sur les mentalités et sur les sensibilités, a composé des manières de penser et de sentir devenues tellement fortes et tellement habituelles qu'on les a crues *naturelles*. On a imaginé alors que les prescriptions religieuses et sociales qui, en réglementant et en refrénant les instincts dans une mesure déterminée, leur ont donné la forme de ces manières de penser et de sentir, on a cru que ces prescriptions religieuses et ces réglementations positives, — qui sont un des termes indispensables du compromis idéologique et sentimental, — empêchaient ces manières d'être de se former et de s'épanouir et c'est au nom des sentiments et des principes que la culture ancienne a contribué à mettre au point, que les conditions de cette culture ont été abolies.

A l'impulsion des instincts, la fiction religieuse avait opposé des freins antagonistes avec les prohibitions du dogme qui était alors cru vrai et qui tirait de cette croyance sa solidité et son efficacité. C'était là un artifice, mais un artifice heureux au point de vue de la réalité qu'il s'agissait de composer. Il se dissimulait sous le voile de la fiction théologique et y jouait le rôle d'un moyen de réalisation utile et indispensable, — ainsi de ces apothéoses de féerie qui font apparaître des person-

nages s'élevant dans les airs de leur propre mouvement au regard des spectateurs abusés, tandis que des fils invisibles ou des socles dissimulés dans des nuages de fumée les soutiennent, les attirent ou les soulèvent par les procédés les plus conformes aux lois de la physique. — Le romantisme se montre dupe du stratagème, il retire ces socles, il coupe les fils invisibles qui combattaient les lois de la pesanteur et manifeste par sa foi au miracle le triomphe réalisé dans les esprits de l'illusion d'absolu forgée et entretenue par les moyens minutieux et avisés de la culture ancienne. Mais en même temps qu'il en manifeste le triomphe dans la croyance, il en marque et il en détermine la faillite dans la réalité. Il y a donc dans le romantisme, avec une naïveté touchante, un élan magnifique qui peu à peu va se changer en un effort exaspéré pour retomber ensuite sur lui-même et aboutir à cet état d'âme que Musset a nommé la maladie du siècle, à ce pessimisme désespéré dont les échos ont retenti dans tous les domaines de l'art et de la pensée durant le dernier siècle. Ces fusées du désir exaspéré lancées vers l'infini par la frénésie romantique retombent alors étoilées vers le sol, où elles s'évanouissent dans l'obscurité d'une nuit définitive.

On conçoit dès lors que ce n'est pas le romantisme qui a directement et volontairement détruit le contenu de la culture ancienne. Au contraire, ce contenu, *la croyance aux valeurs absolues*, il l'exalte et en affirme témérairement l'existence, en niant la valeur de l'artifice dogmatique qui était un de ses éléments, mais il le livre de ce fait à la critique qui doit venir à bout de le ruiner. Avec le romantisme, les valeurs absolues données dans la culture ancienne prolongent encore quelque peu leur existence. Par suite de la suppression du frein qui les mettait au point, l'élément passionnel qu'elles renferment, brillant de toute son ardeur, semble leur prêter d'abord plus de splendeur qu'elles n'en eurent jamais, mais c'est pour disparaître bientôt lui-même dans l'effondrement de ces valeurs dont les conditions d'équilibre sont détruites.

On conçoit dès lors comment la ruine des valeurs absolues de la culture ancienne ne se réalise qu'avec la ruine du romantisme lui-même, on conçoit alors qu'il soit plus atroce de s'évader du bel enfer romantique, comme l'a fait Flaubert, d'une façon définitive, que d'y rester. Demeurer dans l'enfer romantique qui, aux débuts de la crise romantique, semble abriter encore, comme l'enfer hellénique, des ombres heureuses, c'est croire, avec

Rousseau, à la perfection native de l'homme qu'une éducation conforme à la nature ramènerait à cet état de perfection, c'est participer aux rêveries de Saint-Simon, de Fourier, d'Auguste Comte lui-même, c'est croire, avec les sociologues, dont quelques-uns des plus modernes, que le monde moral reconnaît des lois précises et immuables comme celles qui régissent le monde physique, c'est croire, avec les grands lyriques, un Michelet, un Edgar Quinet, avec des sceptiques même, tel un Henri Heine, qu'un idéal immanent de justice mène l'humanité, c'est croire avec l'optimisme d'un Bernardin de Saint-Pierre à la bonté minutieuse de la Providence, avec le Vicaire Savoyard à un Dieu indépendant de toutes les églises et de tous les dogmes et qui professe exactement le degré d'équité qu'a conçu la cervelle humaine vers la fin du XVIII^e siècle, c'est croire, avec quelques fervents, que les sciences exactes parvenues à leur apogée détermineront expressément les règles du bien et du mal, du juste et de l'injuste, que toutes les choses sont liées entre elles par un système fermé de relations sans lacunes dont le genre humain possédera quelque jour la totalité, c'est croire, avec les romantiques de la strophe ou de la phrase, Victor Hugo ou George Sand comme à des réalités naturelles,

à toutes les fictions forgées avec tant de peine et une si longue patience par les dogmes positifs, à la liberté de l'individu, à son pouvoir sur lui-même, à sa capacité de distinguer et le bien et le mal, à la valeur précise de ces notions, au caractère défini de la personnalité individuelle.

Et si cet ensemble de croyances se manifeste d'abord avec une sécurité dans la certitude qui s'explique par la proximité des contraintes anciennes, il y va falloir, à mesure que l'influence de ces contraintes, en s'éloignant dans le passé, devient moins efficace, à mesure aussi que l'esprit critique s'avive et que les heurts de l'expérience se font plus brutaux, une plus grande excitation volontaire, un effort d'imagination plus tendu. La fatigue se fait sentir, qui va aller jusqu'à la douleur pour sombrer dans la désespérance finale, devant l'impossibilité constatée de conserver une attitude dont l'esprit d'analyse découvre à tout instant le mensonge, le défaut de sincérité. C'est alors que se déclare la faillite définitive de la notion de l'absolu et elle ne va pas sans catastrophes, sans de profonds retentissements dans la sensibilité des générations contemporaines de l'événement, blessée à vif par cette lumière crue du réel projetée par l'intelligence dans un domaine où les dogmes de la croyance

avaient entretenu pendant des siècles une longue nuit propice aux sortilèges. Un déséquilibre entre la sensibilité et l'intelligence, un retard dans l'évolution de la sensibilité sur l'évolution de l'intelligence, telle est la diathèse fondamentale de la catastrophe du romantisme, de la maladie du siècle, dont *la Confession*, avec les larmes d'Octave et la froideur volontaire de Desgenais, est l'expression littéraire la plus directe, dont la fameuse nuit de Jouffroy est, dans le domaine de la pensée et sur le glas funèbre d'un accord de Chopin, l'illustration pathétique, dont le pessimisme de Schopenhauer, avec son expansion contagieuse, est le symptôme le plus haut et le plus caractéristique.

§

L'œuvre de Flaubert tranche sur ce désarroi par sa sérénité, mais elle accuse en même temps le caractère définitif de la catastrophe. Par son impassibilité même, témoignant d'une impartialité souveraine, elle signifie bien, pour les intelligences capables de déchiffrer les symboles, la ruine définitive de l'idée de l'absolu. Cette œuvre, en effet, n'est

pas une critique laissant place au doute que peut laisser dans un esprit qui se défend encore ce qu'il y a de subjectif dans tout jugement, elle est la production d'un fait sous ses aspects multiples, elle est un formidable et impassible constat, l'évocation à la barre d'inculpés qui, devant le public assemblé, ainsi qu'une lady Macbeth somnambulesque et véridique, miment leur action, répètent avec minutie et précision toute la suite de leurs gestes, découvrant l'inanité des buts poursuivis dont la hantise n'aboutit qu'à la plasticité des attitudes, à la composition d'une intrigue dans un décor, à un phénomène en fin de compte strictement représentatif, à un fait de représentation cinématographique. Oui, l'œuvre de Flaubert barre l'horizon comme une gigantesque muraille, et toutes les flèches du désir humain lancées vers l'absolu viennent se briser contre elle. Sur cette muraille, comme trois fresques définitives, apparaissent *Madame Bovary*, parmi le cortège des héros de *l'Education sentimentale* que l'on ne saurait séparer d'elle, *la Tentation de saint Antoine*, *Bouvard et Pécuchet*, et ce triple motif semble composé par le triple essor brisé de l'esprit humain s'élançant vers l'absolu selon une triple aspiration.

Madame Bovary signifie la faillite de l'absolu du

moi. Le moi individuel s'y montre impuissant à se saisir lui-même dans son identité, incapable de distinguer exactement ce qu'il est, parce qu'il est dépourvu d'une réalité essentielle et constante, parce qu'il est instable et parce que le mouvement même par lequel il tente de se saisir le déforme, le métamorphose, le fait autre qu'il n'est, — et une telle impuissance à se connaître et à se posséder rend vaines les tentatives de la volonté. A quelle suggestion venue de la multiplicité des ancêtres, de l'inconnu physiologique ou de l'influence du milieu faut-il attribuer tel acte, telle décision, tel sentiment, telle tendance ? Au lieu du moi de naguère, au lieu de cette parcelle intangible et distincte enclose dans la monade, quel est ce moi en relation avec toutes les forces de l'univers, ce moi sensible à tous les contacts, dont les réactions mêmes, en vue de maintenir son identité, ne vont pas sans déterminer des modifications de lui-même, ce moi qui, comme une fumée, se métamorphose au gré des images intérieures faites elles-mêmes de l'afflux d'une énergie venue en partie du dehors de tous les points du monde moral et condensée là, sous quelle forme transitoire, en vertu de quelles lois, de quels mélanges incalculables ?

La Tentation signifie la faillite de l'effort en vue d'atteindre l'absolu par l'invention mythologique et religieuse, par le roidissement de la volonté et par cette contraction du muscle qu'est la foi. N'étant plus soutenus au-dessus du vide par cet effort crispé de la croyance, les dieux, tous les dieux choient dans l'abîme, décrivant, comme l'adorable Vénus « violacée par le froid » et grelottante, « une immense parabole ». Et par delà les mythologies fabuleuses, *la Tentation* signifie déjà la faillite même de l'idée, car les systèmes philosophiques y coudoient les religions et s'y brisent les uns les autres au heurt furieux des contradictions. L'absolu se dérobe à l'étreinte d'Apollon lui-même qui, parmi ce crépuscule des dieux, apparaît, les cheveux blanchis, athlète impuissant et vieilli. Les cordes de sa lyre éclatent. Fouettant ses coursiers il s'écrie : « Non, assez de formes ! plus loin encore ! Tout au sommet dans l'idée pure ! » Mais les chevaux reculant se cabrent, brisent le char ; et, empêché par les morceaux de timon, l'emmêlement des harnais, il tombe vers l'abîme la tête en bas.

Plus grave encore est la catastrophe évoquée par *Bouvard et Pécuchet*. L'idole qui s'effondre ici après les autres, c'est la dernière idole, l'idole moderne,

la science, en qui la croyance religieuse de l'humanité a placé ses dernières complaisances, son dernier espoir d'atteindre l'absolu. *Bouvard et Pécuchet*, c'est, au sens kantien, mais par l'illustration de l'exemple, par la mise en scène de tout l'effort intellectuel de l'humanité, une critique de la connaissance en tant que, subornée par l'instinct religieux, elle s'élance à la recherche du même absolu, de la même cause première dont son mécanisme exclut précisément l'hypothèse, en tant qu'elle abandonne sa propre fonction, qui est de dénouer indéfiniment l'écheveau indéfini des causes et de divulguer, aux regards de l'esprit, comme de nouveaux paysages, de nouvelles relations du phénomène avec le phénomène. Que la raison est aussi impuissante à s'emparer du *tout* et à l'emprisonner dans le réseau fermé de la loi que n'étaient à le posséder les élans de la foi, c'est ce que proclame le haut symbole enclos dans *Bouvard et Pécuchet* derrière la parade amusante qui se joue pour les spectateurs du dehors. Une condamnation décisive du romantisme de la raison et du romantisme de la science, c'est-à-dire de la raison et de la science en tant qu'elles se méconnaissent et prétendent franchir le cercle de la relation, jouer le rôle des religions et se substituer à elles, voilà ce qu'est *Bouvard et*

Pécuchet : une condamnation sans appel, parce que c'est à la raison et à la science qu'en ont appelé déjà et en dernier ressort les esprits qui, ayant rejeté les dogmes, ont conservé, sous des attitudes hostiles aux religions positives, des instincts ardemment religieux, des besoins religieux que peuvent seules satisfaire les religions positives au prix de la cécité dont elles frappent l'intelligence critique. « La science est faite suivant les données fournies par un coin de l'étendue. Peut-être ne convient-elle pas à tout le reste qu'on ignore, qui est beaucoup plus grand et qu'on ne peut découvrir (1). » Cette réflexion de Bouvard devance les nobles thèses de M. Poincaré sur la valeur de la science et fixe cette valeur dans le domaine de la relation, ce qui n'est l'amoindrir qu'au regard des demi-savants en proie au bovarysme de l'absolu. Elle est aussi l'équivalent et la réplique en quelque sorte de la formule personnelle de Flaubert : « La bêtise consiste à vouloir conclure » — et, transposant au métaphysique l'aventure concrète des deux compères, elle attache à leur incompétence comique de touche-à-tout maladroits, de clowns d'entr'actes, parodiant les exercices des athlètes et

(1) *Bouvard et Pécuchet*, p. 98.

des gymnastes, la signification d'une incompétence et d'un comique plus haut, l'incompétence et le comique de l'esprit humain s'évertuant à étreindre un absolu définitif avec les prises d'une intelligence dont c'est la fonction d'enfanter par delà toutes limites des perspectives indéfinies.

FLAUBERT ET LA JUSTIFICATION ESTHÉTIQUE

Apparu au point extrême d'une civilisation dont l'effort millénaire s'est dépensé à formuler des conclusions, à mettre un point à la phrase indéfinie de l'existence, à attribuer une fin dans l'absolu à un ensemble phénoménal qui trouve dans l'indéfini de la relation la forme de son éternité, Flaubert, avec sa faculté de voir la bêtise essentielle, cette bêtise qui consiste à vouloir conclure, a découvert la vanité de cet immense effort accumulé par tant de générations. Invisible pour d'autres yeux, la muraille qui intercepte l'élan du désir vers l'absolu s'est dressée devant sa vue. Et le voici tout d'abord semblable à ses mercenaires du défilé de la Hache poussés par le génie d'Hamilcar dans ce cirque entouré de rochers infranchissables. L'angoisse des malheureux dont il a décrit dans *Salammbô* le sup-

plice, c'est au moral sa propre angoisse. Il n'y a aucun moyen de franchir la muraille, il le sait, et il sait aussi que derrière cette muraille, au lieu de l'absolu convoité, il n'y a rien. Il semble donc bien que l'œuvre enfantée par une telle vision s'identifie avec l'accomplissement d'une catastrophe, qu'elle soit le lieu du désespoir métaphysique.

Flaubert pourtant ne s'est pas abandonné au désespoir. Il n'a pas non plus tenté de sortir du cirque où la ruée du désir humain l'avait poussé. Il a seulement ouvert les yeux et sur la surface lisse et perpendiculaire du rocher, il a vu se profiler les ombres et les gestes de ses Mercenaires, il les a reproduits dans les larges fresques de son œuvre. Mais ce cirque des Mercenaires n'est ici que la métaphore d'une métaphore. À reprendre la première image, on dira que sur cette muraille, qui semblait arrêter les flèches du désir humain dans leur trajectoire vers l'absolu, il a vu s'inscrire, composés par l'entrelacs de ces flèches empennées, frémissantes encore de l'impatience de leur vol brisé, de merveilleux dessins où s'illustraient, animés et motivés par les perspectives de l'énorme illusion, les gestes, les désirs, les espoirs de l'humanité, les pratiques inventées, — cultes, rites, prières, — et les spéculations et les disputes, enfin l'immense la-

beur de l'esprit, afin de satisfaire les exigences d'une sensibilité mise en mouvement par une implacable faculté de mécontentement, inventant dans le monde de la réalité donnée tout le factice des civilisations et, par delà le phénomène, tout le factice de la fable religieuse. Il a pris à cette apparition un singulier plaisir, un plaisir croissant, un plaisir prodigieux et, l'excitation de ce plaisir développant en lui une activité transformée, il s'est appliqué à représenter dans son œuvre les spectacles projetés sur la muraille par toutes les formes du désir. Il s'est comporté *comme si* l'illusion morale, qui semblait avoir fait faillite, avait à ses yeux rempli tout son rôle d'illusion en donnant prétexte au spectacle, *comme si* elle n'eût été qu'un moyen dont le spectacle était le but.

Or, en accomplissant cette tâche, Flaubert a bien, comme on l'a dit, rendu évidente la faillite du désir, il a bien formulé en termes inexorables la catastrophe d'une idée, livrant à leur détresse tous ceux pour qui cette idée était un viatique, mais il a accompli aussi une autre tâche, cette tâche de réparation dont M. André Billy réservait le soin au vingtième siècle : il a substitué à l'ancienne interprétation de l'existence une interprétation nouvelle, dans les cadres de laquelle l'ancienne est ré-

duite au rôle de moyen et dépouillée de sa malfaisance. A l'interprétation morale et finaliste du monde, il a substitué une interprétation esthétique. Dans ce désir d'absolu inventant les théogonies et, à leur suite, les idées morales, politiques et sociales, avec toutes leurs conséquences, il n'a vu qu'un prétexte à susciter des réalités, des gestes, des passions et une histoire, il a vu une illusion qui, en tant que telle, n'avait donc pas à se réaliser, mais dont tout le rôle était épuisé et rempli dignement après qu'elle avait institué une intrigue et fourni les éléments d'une représentation dramatique, capable de tenir l'affiche au théâtre de l'univers, pendant quelques siècles ou pendant quelques instants de la durée. Dès lors les causes du désespoir métaphysique s'évanouissent au regard de l'esprit désabusé, les élans du désir, avec les souffrances et les voluptés qui lui font cortège, se montrent dépourvus de réalité quant aux buts qu'ils instituaient, mais trouvent, dans les représentations qu'ils engendrent, dans les images qu'ils ont gravées sur la muraille et qui suscitent, — dans tous les cas, — un plaisir esthétique, la réalisation véritable qui leur était réservée. Ainsi cette muraille hostile, qui semblait intercepter le vol vers l'absolu des flèches du désir, devient la surface ma-

gique où l'illusion morale, se brisant, compose, de toutes les nuances dont elle était formée, tous les aspects de la réalité esthétique.

Telle est la transposition de point de vue que consacre l'œuvre de Flaubert. C'est ce que l'on pourrait appeler, avec Nietzsche, une transvaluation de valeurs et c'est aussi une réponse anticipée à cette insinuation de portée si grande, formulée dans *la Volonté de puissance*: « Une seule interprétation a été ruinée : mais comme elle passait pour la seule interprétation, il pourrait sembler que l'existence n'ait aucune signification et que tout fût en vain (1). » La ruine de l'interprétation du monde en termes d'absolu et en fonction des fins morales, voici la cause du pessimisme contemporain et de la détresse romantique pour tous ceux au regard de qui cette interprétation du monde est la seule possible. Mais Flaubert, qui a ressenti autant et plus que tout autre le vide creusé par la mort de l'illusion ancienne, Flaubert, qui s'est senti écrasé sous les décombres amoncelés par l'immense catastrophe, Flaubert surgit de ces décombres apportant, avec la magnificence de son œuvre, l'une de ces nou-

(1) *La Volonté de Puissance*, t. I, Soc. du Mercure de France, p. 46.

velles interprétations du monde dont Nietzsche laissait entendre qu'elles fussent possibles et qu'elles pussent se manifester. Il apporte une interprétation du monde en termes esthétiques, une interprétation du monde en fonction de la beauté, interprétation rejetée par le philosophe de *la Volonté de Puissance*, mais dont l'artiste unique que fut Gustave Flaubert témoigna en la vivant qu'elle est efficace et rédemptrice.

§

De cette substitution d'un mètre esthétique à un mètre moral à laquelle, dans *les Raisons de l'Idéalisme* et dans quelques études de la *Revue philosophique* (1), j'ai subordonné la possibilité d'une justification métaphysique de l'existence, Flaubert a-t-il eu conscience en tant qu'elle était grosse de pareilles conséquences ? Je ne le pense pas. Mais c'est à vrai dire ce défaut de préméditation philosophique qui attribue à son cas toute sa valeur positive, toute sa valeur de fait d'expérience. Nous

(1) Voir, notamment, dans la *Revue philosophique* de janvier 1909, *les Deux erreurs de la métaphysique*.

n'avons pas affaire, avec Flaubert, à un raisonnement, mais à un acte spontané, à un geste instinctif de défense contre un état de souffrance, à une expérience individuelle et que son auteur n'a pas le souci d'universaliser. Or, c'est ce qui a pour la vie une valeur inestimable. Toute préméditation de l'esprit, toute théorie proposée pour règle à l'action ne sont jamais que le reflet et l'analyse d'un acte spontané qui seul crée et innove. La réflexion ne s'applique qu'au donné, elle le suppose, et ce donné prend naissance, il est *donné* d'une façon entièrement arbitraire dans la sensibilité. Celle-ci s'extériorise dans l'attitude et dans l'acte : la réflexion vient ensuite, qui prend des décalques.

Si d'ailleurs Flaubert ne s'est pas préoccupé de faire une application métaphysique de son expérience individuelle, il a eu très nettement conscience de celle-ci comme d'un moyen de défense efficace contre la détresse créée par une fausse interprétation du sens de l'univers à l'heure où cette interprétation mensongère laissait voir, ne pouvait plus cacher son mensonge. « La lassitude de l'existence, déclare-t-il, ne nous pèse pas aux épaules quand nous composons », et il écrit à Alfred Le Poittevin : « Le seul moyen de n'être pas malheureux, c'est de s'enfermer dans l'art et de comp-

ter pour rien tout le reste (1). » L'art d'ailleurs n'a pas pour lui seulement cette valeur de bouclier et il lui doit en réalité des joies positives et ardentes. « J'aime mon travail, écrit-il (2), d'un amour frénétique et pervers comme un ascète ; le cilice me gratte le ventre. Quelquefois, quand je me trouve vide, quand l'expression se refuse, quand, après avoir griffonné de longues pages, je découvre n'avoir pas fait une phrase, je tombe sur mon divan et j'y reste hébété dans un marais intérieur d'ennui. Je me hais et je m'accuse de cette démente d'orgueil qui m'a fait palpiter après la chimère. Un quart d'heure après, tout est changé, le cœur me bat de joie. » Et dans la même lettre il décrit cet état d'esprit provoqué par le sentiment esthétique : « J'ai entrevu quelquefois (dans mes grands jours de soleil), à la lueur d'un enthousiasme qui faisait frissonner ma peau du talon à la racine des cheveux, un état de l'âme ainsi supérieur à la vie, pour qui la gloire ne serait rien et le bonheur même inutile. »

Mais Flaubert n'a pas seulement utilisé consciemment à son bénéfice l'attitude qui s'était développée

(1) *Correspondance*, I, Fasquelle, p. 86.

(2) *Ibid.*, II, p. 90.

en lui à un si haut degré et d'une façon si typique, il en a aussi donné la définition la plus parfaite qui soit, une définition qui, s'appliquant à l'artiste, vaut pour toute attitude spectaculaire et exprime l'essence de cette activité esthétique qui, substituée dans le domaine métaphysique à une activité morale, permet, en fonction de la beauté, une justification de l'univers que la conception morale du monde s'est montrée impuissante à supporter. « Enfin, a-t-il formulé, dans la préface aux *Dernières chansons*, si les accidents du monde, dès qu'ils sont perçus, vous apparaissent transposés comme pour l'emploi d'une illusion à décrire, tellement que toutes les choses, y compris votre existence, ne vous sembleront pas avoir d'autre utilité, et que vous soyez résolus à toutes les avanies, prêts à tous les sacrifices, cuirassés à toute épreuve lancez-vous, publiez. »

Dans sa passion pour l'action héroïque, dans son amour de l'effort pour l'effort, — pour un effort sans fin exhaussant l'humanité constamment au-dessus d'elle-même, engendrant à tout moment une forme du surhumain dont la réalisation, en découvrant la perspective d'un nouveau sommet à gravir, détruit aussitôt la perfection, — Nietzsche a déprécié cette attitude esthétique. Il a poursuivi de ses railleries

et de la flagellation des lanières de Zarathoustra ces amants de l'immaculée connaissance de toutes choses « dont c'est l'attitude morte de ne rien demander aux choses que de pouvoir s'étendre devant elles, ainsi qu'un miroir aux cent regards (1) ». Nietzsche a été égaré ici par sa passion de la grandeur, par l'ascétisme qui est le trait le plus essentiel de son tempérament. Dans un ouvrage précédent (2), on s'est expliqué déjà sur la divergence qui existe entre les points de vue de Nietzsche et ceux sous le jour desquels on s'efforce de produire une justification de l'existence en fonction d'une activité de nature esthétique. On estime qu'à l'occasion de la catégorie de la beauté, le héros, chez Nietzsche, a fait tort au philosophe. Nietzsche, emporté par son ascétisme héroïque, en est venu à exposer ce que l'on a nommé ailleurs une philosophie de l'acteur où, prenant parti pour l'illusion qui excite la frénésie de l'individu et rend son hallucination plus intense, il se pose lui-même en créateur de valeurs. Or, tel n'est pas, estime-t-on, le rôle du philosophe dont le point de vue doit cir-

(1) *Ainsi parlait Zarathoustra*, Société du Mercure de France, p. 174.

(2) *Nietzsche et la Réforme philosophique*, Société du Mercure de France, pp. 59 et suivantes.

conscrire à la fois le jeu de l'acteur, avec le principe d'illusion qui l'institue, et le souci du spectateur ainsi que les rapports de cette double activité. Sous ce jour, l'existence se révèle comme créatrice à la fois de sa propre objectivité, soit, de son propre spectacle, et de l'activité spectaculaire au regard de laquelle la joie esthétique de ce spectacle apparu justifie seule les éléments de douleur et de cruauté mêlés à la composition du drame.

Si Nietzsche n'eût pas été aveuglé par son ascétisme héroïque, il n'aurait pas dans son *Zarathoustra* buriné cette caricature de l'artiste et du contemplateur, et il eût été amené sans doute à concevoir l'attitude spectaculaire comme l'expression de l'activité la plus haute et la plus intense. Dans le fait de percevoir un objet, non plus au point de vue de son utilité pour des buts institués par le désir, mais au point de vue de la beauté de sa seule apparition, il faut savoir distinguer la naissance et l'exercice d'un sens nouveau qui transfigure l'aspect du monde, et qui implique, au préalable, une transposition totale de l'énergie telle qu'elle se laisse pressentir dans cette aspostrophe de Baudelaire :

O moine fainéant, quand saurai-je donc faire
Du spectacle vivant de ma triste misère
Le travail de mes mains et l'amour de mes yeux !

Une telle genèse suppose aussi l'irruption d'une puissance assez forte pour dénouer le bandeau de l'illusion réaliste. Elle participe enfin de l'essence même de l'acte pur, elle est une improvisation, une spontanéité selon laquelle quelque chose qui n'existait pas apparaît et s'affirme. Voici, avec l'éclosion du sens esthétique, que des sensations nouvelles se formulent qui engendrent des objets, car le grand mur nu qui semblait, au regard de la multitude, barrer la route de l'absolu, s'illumine d'une façon soudaine et fait apparaître le spectacle prodigieux du monde. Avec cette apparition, une religion s'effondre et une religion nouvelle s'épanouit dans l'amour de la réalité, dans l'amour de ce système indéfini de relations dont l'agencement s'oppose à ce que les formes prestigieuses du réel s'anéantissent jamais dans l'absolu.

§

De la naissance de ce sens nouveau le génial phénomène Flaubert est la manifestation la plus écla-

tante. Avec son apparition l'œuvre de réparation qui semblait réservée aux hommes du vingtième siècle se voit en fait accomplie dès le dix-neuvième.

On a hâte de le dire toutefois, cette œuvre ne se voit accomplie que pour une élite. Mais il est bon qu'il en soit ainsi et cette restriction importe infiniment. Le petit nombre des élus est ici une condition de l'efficacité de l'événement. Si une conception de la vie semblable à celle qui s'est formée dans l'esprit d'un Flaubert devenait universelle, la vie y perdrait infiniment en intensité et en intérêt. Un dilettantisme général, la conscience du caractère fictif des sentiments et des désirs et de leur valeur seulement représentative, la notion de l'illusion des buts introduiraient dans le monde un insupportable cabotinage. Pour que l'existence conserve tout son prix et pour que le sens spectaculaire y trouve son compte, il faut que le drame de l'univers soit joué par des acteurs ivres ou hallucinés et qui aient entièrement oublié le caractère fictif de leurs actes. C'est cette nécessité à laquelle j'ai donné pour symbole, dans *les Raisons de l'Idéalisme*, le mythe du Léthé. A descendre de la région des mythes dans le domaine de l'actuel, on traduirait la même idée en énonçant que les acteurs

du drame cosmique, pour bien tenir leur rôle, doivent, à user d'une locution populaire mais expressive, *croire que c'est arrivé*. Or, il en est ainsi dans la réalité et la faillite du spectacle, faute d'acteurs convaincus et jouant leur rôle au naturel, ne paraît guère à redouter. Mais, s'il en est ainsi, c'est aussi parce que la catastrophe morale du dix-neuvième siècle, que l'on a fait tenir en la substitution dans les consciences de la notion du relatif à la notion de l'absolu, n'a été aperçue que par une élite, n'a été un drame que pour une très petite élite. Pour l'immense multitude du genre humain, ce drame n'a pas existé, cette catastrophe a eu beaucoup moins de retentissement que n'en aurait sur la masse du monde européen un tremblement de terre ébranlant le sol de quelque île océanique perdue sur la surface des mers. L'immense majorité du genre humain est en effet beaucoup trop absorbée par sa lutte en vue de faire face au besoin immédiat pour être accessible au souci métaphysique : du moins ne s'y intéresse-t-elle que sous sa forme la plus simplifiée, sous la forme des religions positives qui interprètent à leur façon *l'hypothèse optimiste* dont la physiologie entretient au cœur de tout ce qui vit les racines profondes.

§

Il n'existe donc, à chaque époque, qu'un nombre infime d'individus pour qui le souci métaphysique se fasse sentir avec instance et si, parmi ceux-ci, on en élimine encore quelques-uns, qu'un désir de bonheur plus fort que toute critique jette, avec une ferveur véritable et avec quelques interprétations plus hautes que le vulgaire, aux solutions religieuses, le nombre se trouve diminué encore de ceux pour qui il peut exister une catastrophe morale et un remède à cette catastrophe.

Ce nombre est infime comme le nombre des esprits accessibles à une véritable sensation d'art ou à un vrai plaisir intellectuel ; mais c'est ce très petit contingent d'esprits, — et qui ne se recrute pas uniquement, comme on serait peut-être tenté de le croire, parmi les classes privilégiées, — c'est ce très petit contingent d'esprits qui donne à la civilisation sa signification véritable, qui lui attribue tout son intérêt, qui sélectionne les valeurs dont les porteurs de flambeaux transmettent à chaque époque le patrimoine aux époques à venir. Que l'on

songe, en transposant le ton de la métaphore, au roseau de Pascal.

Ainsi l'événement ne perd rien de sa grandeur et l'œuvre de Flaubert, qui le signifie sous ses deux aspects, notifiant la catastrophe et substituant à une interprétation ruinée une interprétation du monde plus forte et plus profonde, l'œuvre de Flaubert manifeste, au regard de cet événement, son ampleur magnifique. Il appartient donc à l'élite, au petit nombre des artistes, des philosophes, des esprits cultivés, d'affirmer, par delà la perfection de son talent, la grandeur de son génie. Qu'il ne révèle sa profondeur et sa beauté qu'à une élite, qu'il ne soit accessible qu'à cette élite, ce n'est vraiment pas une raison pour cette élite, gagnée par une timidité singulière, de reculer devant l'hommage ! Croit-on que les noms d'Homère, de Sophocle ou d'Euripide, d'Ovide ou de Virgile, de Goethe ou de Shakespeare, de Molière lui-même, de Corneille ou de Racine, de Montaigne, de Rabelais ou de Pascal aient été portés jusqu'à nous par l'initiative des foules ? Pour le plus grand nombre, ces noms n'existent pas ou, s'ils existent, c'est dépourvus de toute signification ayant trait aux œuvres de ces grands hommes, c'est en tant qu'ils désignent quelque emplacement, — rue, avenue ou boule-

vard, — ou qu'ils illustrent quelque enseigne d'estaminet, d'auberge ou de négoce, ultime truchement de la gloire pour l'oreille de la multitude. Et parmi ceux qui restent et qui sont capables d'associer ces noms à la fonction de la pensée dont ils sont représentatifs, combien sont-ils ceux qui ont lu quelques-unes des œuvres auxquelles ces noms sont attachés, et parmi ceux qui ont lu, combien sont-ils ceux qui ont lu avec plaisir, ceux pour qui cette lecture fut une joie véritable de l'esprit? Combien sont ceux qui goûteraient la beauté d'une page de Montaigne ou de Pascal, ou qui, du moins, simuleraient cette jouissance de l'esprit, s'ils n'avaient entendu dire par ceux-ci et par ceux-là, qui eux-mêmes en ont recueilli l'assurance de ceux-ci et de ceux-là, que cette page est admirable? Mais ils l'ont entendu dire et ils penseraient manquer d'intelligence s'ils n'éprouvaient un plaisir que d'autres disent éprouver. Ils feignent donc d'éprouver ce plaisir et, pris à leur propre feinte, se persuadent qu'ils l'éprouvent. Ainsi le renom des grands hommes se fonde sur un bovarysme traditionnel et, pour rencontrer le principe de suggestion qui détermine ce bovarysme, il faut toujours remonter à une élite infiniment restreinte qui seule éprouve des sensations réelles de plaisir intellectuel et esthétique, qui seule évalue,

décide, fixe les rangs et dont les jugements ne sont révisés et amendés que par une nouvelle élite éclairée par l'optique nouvelle de la distance.

Il appartient donc à l'élite actuelle de créer un de ces bovarysmes que les foules auront la mission de perpétuer à travers l'histoire afin d'en faire une réalité. Cette tâche n'appartient qu'à elle seule et elle n'a pas à se soucier de ce que son admiration se fonde sur un double élément inaccessible à la foule : la qualité artiste de l'œuvre d'une part et d'autre part la profondeur et la généralité de cette conception psychologique et philosophique que l'on a développée au cours de ces pages, et qui a pris à notre époque la signification que l'on a dite de la faillite d'un idéal et de la formation d'un idéal nouveau. De ce que cette catastrophe et cette genèse n'ont été, ne peuvent être, on le répète, des événements que pour une élite, ce n'est pas une raison pour que celle-ci hésite à ériger en un impératif son jugement. C'est à toutes les époques que le jugement sur ce qui vaut a été prononcé dans ces mêmes conditions d'ignorance de la foule. Malgré le vain préjugé contraire, la foule, avec impatience, et c'est là son honneur, attend des ordres, des ordres de l'élite.

§

On voudrait clore cette étude par une autre considération. Elle a trait à l'intérêt de notre renom dans le domaine des lettres. On tombe d'accord, même chez nous, pour reconnaître que si, parmi le concours des nations exposant leurs gloires respectives, nous sommes à même de produire une pléiade d'hommes illustres et représentatifs, Rabelais, Montaigne, Molière, Corneille, Racine, Voltaire, Victor Hugo, nous n'avons pas un grand nom émergeant au-dessus de tous les autres que nous puissions opposer à un Goethe ou à un Shakespeare.

Ce grand nom, nous pouvons pourtant le faire entendre ; il faut oser le prononcer, c'est celui de Flaubert. Si Shakespeare est incomparable pour la grandeur et la violence passionnée qui s'exprime dans ses drames, si Goethe témoigne d'une multiplicité de dons qu'il a tous à un point extraordinaire, Flaubert résume et exalte en sa personne le don par excellence du génie français, ce don qui, à l'égard des autres dons spirituels, ardeur passionnée de l'imagination, lyrisme de la pensée, joue

le rôle d'un frein régulateur, ce don qui, avec le sens des proportions qu'il implique, fait obstacle à ces développements monstrueux dont on ne saurait nier cependant la beauté dans d'autres littératures, ce don enfin qui, ordonnant les grandeurs, créant à la base de toute œuvre un niveau d'une haute élévation, masque la hauteur véritable des sommets, — l'intelligence.

**LA PSYCHOLOGIE DANS L'ŒUVRE
DE FLAUBERT**

AVERTISSEMENT

A la suite de ces considérations sur *le Génie de Flaubert*, je reproduis cette première étude sur la *Psychologie dans l'œuvre de Flaubert* composée il y a quelque vingt ans. Publiée en une première brochure à tirage restreint en 1892 (1) après avoir paru dans quelques fascicules de la *Revue de la France moderne* (2), elle fut insérée de nouveau, avec de légères modifications, dans la *Revue des Idées* (3). C'est le texte de la *Revue des Idées* que l'on retrouvera ici. Cette première étude renferme sur le bovarysme des personnages de Flaubert des analyses plus détaillées que celles que j'ai repro-

(1) *Le Bovarysme, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*. Léopold Cerf.

(2) Nos d'avril, mai, juin, juillet, août 1902.

(3) Nos de juillet, août et septembre 1908.

duites, en les abrégeant, en d'autres études, notamment dans l'ouvrage qui a pris le titre primitif de la brochure, — *le Bovarysme* — et où j'ai dû restreindre les développements plus expressément relatifs à Flaubert pour réserver une plus grande place à l'exposition philosophique de la notion.

Cette reproduction offre aussi, me semble-t-il, un autre intérêt. Elle marque une évolution et laisse entendre le son un peu différent rendu par un même esprit au contact d'une même idée à des époques différentes de sa maturité. L'idée, c'est celle que j'ai développée dans la dernière partie du *Génie de Flaubert* : la substitution des perspectives de la relativité universelle à celles de l'absolu. Or acceptée dans l'une et l'autre étude, elle l'est toutefois avec des nuances différentes, avec quelque vestige apparent de pessimisme dans la première en date, avec une sérénité presque joyeuse dans la plus récente. Ce changement, au cours d'une évolution de vingt années, me semble comporter un enseignement, — quelque chose de plus peut-être, — un encouragement pour ceux qui s'engageraient sous la discipline de ces perspectives nouvelles, comme je l'ai fait moi-même, comme l'ont fait plu-

sieurs de nos contemporains ou de nos prédécesseurs, — philosophes, artistes ou savants — par la porte de ce *pessimisme héroïque* dont Jean Lahor avait formé le dessein d'exposer la doctrine. Dans le changement d'humeur qu'ils constateront de l'une à l'autre version, ils pourront trouver le gage d'une semblable métamorphose, et peut-être cette insinuation se glissera-t-elle dans leur esprit : que l'habitude que nous avons de certains points de vue entre pour quelque chose dans l'idée que nous nous formons de leur bienfaisance et dans le prix que nous y attachons. Peut-être alors *l'à peu près*, l'à peu près du monde de la relation leur apparaîtra-t-il, avec le mouvement sans fin qu'il engendre parmi les choses, avec la curiosité qu'il renouvelle constamment, dans l'esprit, plus désirable que cet absolu de l'ancienne philosophie qui, à le bien considérer, se révèle n'être pas autre chose que le lieu où nous abdiquons tout usage de la pensée.

L'IMPERSONNALITÉ DE L'OPINION ET LA
PERSONNALITÉ DU TEMPÉRAMENT
CHEZ L'ARTISTE

Dans une étude publiée, en 1876, par la *Revue des Deux Mondes*, Emile Montégut a le premier signalé la portée psychologique et morale de l'œuvre de Flaubert. Après lui M. P. Bourget fut séduit par ce même point de vue de vérité humaine. Il consacra à le mettre en relief, à le dégager des romans du maître, quelques-unes de ses pages les plus pénétrantes.

Peut-être n'est-il pas inutile, avant d'entreprendre une tâche analogue, de rappeler les rôles et les soins divers qui incombent à l'écrivain, faisant œuvre d'artiste et au critique faisant fonction de psychologue : aussi bien, cet acharnement des critiques à extraire des productions d'art la philosophie qu'elles renferment pourrait-il donner à penser que

L'écrivain s'est assigné le but de rendre saillante dans son œuvre une opinion, une théorie, une idée morale ou philosophique ? Aucune préoccupation ne fut, on le sait, plus éloignée de l'esprit de Flaubert, plus étrangère à l'idée qu'il se formait de la tâche d'un artiste. Partisan absolu de l'autonomie de l'art et de l'impersonnalité de l'auteur en matière d'opinion, il attachait une importance extrême et prépondérante au métier littéraire en lui-même, à la perfection de la forme, et il traçait une ligne de démarcation absolue entre la morale et l'honnêteté, la science et l'enseignement, qu'il tenait pour choses indispensables au maintien de l'ordre établi, et l'art littéraire qui est une chose autre, entièrement distincte, ayant pour objet de reproduire, au moyen du mot et de la phrase, tout ce qui dans le monde visible ou dans le monde des sentiments et des idées a une valeur de représentation.

Ce n'est pas en atténuant la rigueur de ces principes, mais en les acceptant, au contraire, dans leur sens le plus strict, qu'il est possible d'expliquer comment le pur amour de la forme et l'absence voulue de toute opinion chez l'artiste peuvent produire et produisent seuls des œuvres suggestives, pour l'esprit critique, d'opinions morales et d'aperçus psychologiques tout neufs.

Il suffit pour s'en persuader de considérer la genèse de toute opinion. De quelque nature soit-elle, elle suppose l'existence de trois facteurs : des faits de l'ordre physique ou moral, un intellect qui les perçoit, un jugement qui les compare, en déduit une opinion. Ce jugement, qui suppose l'examen préalable des faits et leur perception, est l'œuvre du moraliste ; mais la perception de ces faits est plus spécialement l'œuvre de l'artiste dont le rôle consiste, selon une définition d'Alphonse Daudet, « à voir et à faire voir ». Or, cet acte de perception, cet acte de vision, qu'il s'applique aux objets extérieurs ou aux faits de conscience, est infiniment rare ; aussi rare que l'opinion est banale. Celle-ci est une monnaie courante, que chacun se passe de main en main. Elle est un résumé et comme une sorte d'algèbre immuable et portative des réalités qui dispense l'homme de voir et de connaître les choses en elles-mêmes. Aussi l'homme a-t-il la passion de juger et d'émettre des opinions. Cet emploi de son esprit flatte à la fois son amour-propre et favorise sa paresse ; car il exerce une souveraineté, et l'exerce sans sortir de lui-même, sans l'effort fatigant de cet acte visuel, dont la faculté peu à peu s'atrophie en lui. Tente-t-il encore d'ouvrir les yeux, il ne sait plus voir qu'à travers des

opinions déjà acquises et guidé par elles. Mais celles-ci ne sont elles mêmes que la conséquence de certains faits, découverts par une vision antérieure, et, semblables à de grandes routes soigneusement entretenues, qui ne desservent que des villes et des sites bien connus, elles ne longent et ne côtoient que des idées et des notions déjà vulgarisées, en sorte que cette excursion facile à travers une région entièrement explorée du domaine de la connaissance est impuissante à faire apparaître aucun aspect nouveau des choses.

L'artiste littéraire, en raison de l'impersonnalité prescrite par Flaubert, par suite de l'absence de toute opinion préalable, échappe au contraire au danger de recommencer à nouveau un travail déjà fait. Il regarde simplement la vie, et s'il possède ce don de vision qui le sacre artiste, ce pouvoir pur et simple découvre et met en relief des aspects de la réalité ignorés jusque-là. Ses facultés de perception, seules en éveil, procèdent avec la sûreté d'un instinct. Semblable à un bon chien de chasse, qui ne s'en rapporte qu'à son flair, l'artiste se laisse avec confiance diriger par elles et fait lever, devant l'esprit attentif du philosophe, des vols d'idées tapies jusque-là sous de menus faits encore inobservés.

Notons encore que le propre de tout instinct est de faire une sélection parmi les êtres et les objets auxquels il s'applique et de choisir parmi ceux-ci des spécimens unis par des rapports communs. Ainsi, et par le fait quelle est instinctive, la vision de l'artiste n'est pas arbitraire : régie par un tempérament qui détermine la forme des perceptions, impose le choix des sujets et fixe l'attention de l'esprit sur une même face des choses communes aux objets les plus variés, elle fait émerger de l'ombre, en les marquant d'un point lumineux, certains faits de la nature humaine, certaines habitudes de la pensée, certaines manifestations de l'activité ; elle trace ainsi une piste sûre qui aboutit à une idée générale enchaînant par un lien logique ces faits épars.

Il résulte de cette rapide analyse que les opinions philosophiques ou morales déjà connues n'engendrent point d'opinions nouvelles. La philosophie est contenue dans la vie, c'est la vie qu'il faut regarder. L'artiste, le voyant, tel que le conçoit Flaubert et tel surtout qu'il fut lui-même, remplit cette tâche ; il se garde d'émettre des opinions, il n'en a cure ; mais par les faits nouveaux que l'originalité de sa vision met en lumière, son œuvre est suggestive d'opinions dans l'esprit du psychologue.

§

Si l'impersonnalité de l'opinion chez l'écrivain pouvait sembler, à première vue, incompatible avec l'existence d'un contenu philosophique ou moral dans l'œuvre de Flaubert, le souci qu'il a de la forme, l'importance qu'il attache au métier littéraire, rapprochés de l'indifférence qu'il affiche pour le sujet traité, seraient de nature aussi, semble-t-il, à faire naître la même prévention. Mais là encore l'objection n'a qu'une force apparente et un examen quelque peu attentif de la question suffit pour la faire apparaître sous un jour différent.

Tandis que l'impersonnalité de l'opinion répond à la première partie de la définition du rôle de l'artiste empruntée à Daudet, « voir », l'importance extrême attachée au métier littéraire répond à la seconde exigence de cette définition, « faire voir ». Le don de vision n'est que la partie contemplative du rôle de l'artiste ; la partie active s'exprime en un don d'exécution sans lequel le plus grand voyant reste à l'état de personnage muet.

En faisant tenir la définition de l'Art tout entier

dans les qualités d'exécution, les théoriciens de l'Art pour l'Art n'ont fait en somme qu'extraire de cette formule la qualité essentielle qui suppose toutes les autres. Si, en effet, la vision ne suppose pas nécessairement la faculté de faire participer les autres à cette vision, le don de faire voir suppose de toute nécessité une vision préalable. Par le fait de l'exécution, l'œuvre d'art existe ; tout ce qu'il est possible d'accorder, c'est qu'elle varie d'intérêt selon que sa beauté formelle s'associe à une vision plus ou moins complète et plus ou moins originale de la vie.

Taine, dans son *Histoire de la littérature anglaise*, signale certaines périodes artistiques durant lesquelles les ouvriers littéraires se montrent uniquement préoccupés de perfectionner l'outil à l'aide duquel ils édifient leur œuvre, et qui est le moyen indispensable de leur travail, le style. Ils le transforment pour quelque grand ouvrier, qui viendra après eux et qui, recueillant le prix de leurs efforts, muni d'un instrument d'une puissance et d'une délicatesse parfaites, pétrira, en pleine pâte humaine, des chefs-d'œuvre. Telle fut l'époque de Pope, et telles sont, en général, les époques de transition. Après les enfantements du génie, il semble parfois que la pensée humaine se repose ou qu'elle se re-

cueille. Mais pendant ce repos ou cette méditation, l'intelligence inquiète de quelques artistes continue la tradition et consacre son effort à la construction, à la disposition des matériaux précieux qui seront le berceau des œuvres futures.

Au-dessus de ces utiles artisans, une phase récente de notre littérature nous montre comment le pur amour de la forme et du métier littéraire, la démangeaison du style, produisent avec un Saint-Victor, un Théophile Gautier, un Flaubert des œuvres d'une valeur esthétique certaine, mais que distinguent les unes des autres des facultés de vision fort diverses. Ces trois artistes, également préoccupés de la perfection de la main-d'œuvre, ont créé ou mis au point des modes d'expression, des tournures, et des allures de phrase. Tous trois ont contribué à enrichir le métier littéraire. Saint-Victor, de son commerce avec les auteurs anciens, a rapporté des raccourcis d'images, le tour nerveux, l'allure souple et précise de la phrase latine, et cette propriété de termes qui colle exactement le mot sur son objet. Muni de cette langue savoureuse et torturé par le besoin de l'appliquer à quelque chose, il ouvre les yeux et ne voit pas la vie ; ce grand virtuose n'était pas un observateur des réalités ambiantes, le monde moral n'intéressait pas davan-

tage sa sensibilité. En quête d'un texte à traduire, il s'adresse à l'histoire : il ne lui demande que des maquettes ; il possède ce qu'il faut pour les transformer en marbres rares, à l'éblouissante blancheur, aux contours délicats et précis ; il cherche des motifs de décoration sur lesquels il étendra les tentures souples et brillantes de son style ; il exhume des squelettes de grands hommes, retrace d'un trait sûr les lignes de leur profil et dissimule, sous les plis habilement drapés de la toge, l'attitude raidie du cadavre.

Gautier a introduit dans le style tous les procédés de la peinture, le sens de la couleur et du relief. Autant que Saint-Victor, il eut la passion de son art et fut un merveilleux exécutant. Mais ce fut en outre un voyant des objets extérieurs. « Critiques et louanges, dit-il, m'abiment et me louent sans comprendre un mot de mon talent. Toute ma valeur, ils n'ont jamais parlé de cela, c'est que je suis un homme pour qui le monde extérieur existe » (*Journal des Goncourt*). En effet, il est doué de toutes les qualités qui font le peintre et le sculpteur, et comme au lieu d'avoir sur sa palette des couleurs écrasées, il a dans la mémoire un choix de mots d'une richesse et d'une variété rares, il transforme hardiment en ces éléments moins matériels

la masse pesante des monuments, le tissu et les bigarrures du costume, les objets et les paysages. Il a trouvé ce thème à son talent. S'agit-il de relier entre elles ses descriptions des objets visibles par une intrigue, par la mise en scène de quelques mouvements de l'âme, il fouille dans le vieux répertoire, qui contient un assortiment varié d'accessoires en ce genre : il en rapporte quelques friperies sur l'amour, sur le sentiment filial, sur la jalousie, les rapièce, les plaque au bon endroit et ce travail est encore pour lui un prétexte à déployer sa maîtrise, à placer son style.

Flaubert aussi est dominé par ce souci d'artisan qui a un outil dans la main et veut s'en servir : il cède à ce penchant vainqueur lorsqu'il écrit des livres tels que *Salammbô*, des contes comme *Hérodias* ou la légende de *Saint-Julien l'hospitalier*. Dans *la Tentation de saint Antoine*, et bien qu'on en puisse dégager tout d'abord l'idée de la vanité de tous les systèmes philosophiques et religieux qui se viennent tour à tour contredire et ruiner les uns les autres, ne faut-il pas voir surtout l'exploitation, par l'artiste, d'un nouveau filon, d'une veine nouvelle, celles des idées abstraites qui relèvent, elles aussi, du domaine de son art, puisque le mot peut les rendre. N'y sont-elles point traitées, ces idées

abstraites, avec la même indifférence que s'il s'agissait d'objets du monde extérieur ? N'ont-elles point, comme les objets visibles, une existence propre, une entité ? Elles gouvernent ou ont gouverné des cervelles humaines et, à ce titre, elles ont pour l'artiste, en dehors de leur intérêt philosophique, une valeur de représentation. Sans souci de leur vérité intrinsèque, il les copie parce qu'elles existent et qu'elles sont par là même des motifs de description comme le sont un temple carthaginois ou des lions crucifiés.

Lorsque, à l'imitation de Saint-Victor et de Gautier, Flaubert, comme dans *Salammbô*, demande à l'histoire et au monde des objets visibles, la trame de son œuvre, le canevas sur lequel il disposera les mots en phrases diversement colorées, il semble qu'il satisfait sa vraie nature. Il épanche dans ses lettres la joie que lui cause ce travail. La présence du modèle vivant ne contraint plus l'artiste consciencieux à suivre scrupuleusement le dessin de ses lignes, à observer le modelé et le relief de sa plastique ; l'histoire donne bien quelques renseignements dont il ne faut s'écarter ; mais ce sont des indications vagues et incomplètes et pour reconstituer l'ensemble de ce monde disparu, ses mœurs, son costume, ses sentiments, sa religion la solen-

nité de ses fêtes, l'esprit devra procéder par hypothèses, par tâtonnements et par analogies ; l'imagination sera le principal agent de ce travail : et avec la foi qu'avait Flaubert dans la puissance et dans une sorte de vertu secrète de la phrase et du mot, avec la croyance à l'identité de la forme et du fond, n'était-il point amené à considérer la beauté purement littéraire de son œuvre comme une garantie de sa vérité et de son exactitude ?

Quelle force intime déterminait ce pur amoureux de la forme à composer des livres tels que *Madame Bovary*, *l'Education sentimentale*, *Bouvard et Pécuchet*, tout pleins, tout débordants de vérité humaine ? Nulle autre que la passion même de son métier, le besoin d'écrire, le prurit du style. Mais cette passion est combinée chez lui avec le don de vision des réalités ambiantes, don auquel il ne peut se soustraire et qu'il utilise à alimenter ses besoins littéraires. Or, il n'est pas, comme Gautier, un homme pour qui le monde visible seul existe : il est un homme pour qui le monde visible et aussi le monde moral et psychologique existent. « Il possédait, dit Maupassant, la faculté de pénétrer dans la pensée des autres. » Et cette pensée des autres agit sur sa sensibilité d'écrivain à la façon dont les objets visibles agissent sur la rétine d'un peintre.

Aussi, s'il demande parfois aux lointains de l'histoire le texte à traduire, le plus souvent et malgré lui, les ambiances le sollicitent avec une force irrésistible ; c'est en vain qu'il aspire à se réfugier dans un monde imaginaire où le métier soit moins rude, la réalité l'obsède ; s'il ferme les yeux pour ne pas voir, elle entre en lui par tous ses pores ; il la hait et cette haine aiguise jusqu'au paroxysme cette puissance d'observation à laquelle il est condamné. Qu'il le veuille ou non, il possède une nature d'une sensibilité, d'une réceptivité inouïes ; les formes et les couleurs, en effleurant son œil, gravent dans son cerveau d'ineffaçables empreintes. Tout le monde moral aussi l'assaille ; les opinions, les idées, les sentiments, les sensations, les manières de penser des gens qu'il a coudoyés dans la foule envahissent son âme, heurtent son cerveau, comme un brusque et soudain attouchement.

Quelque désir qu'il en ait, il ne peut trouver de refuge contre cette persécution des êtres et des objets réels enchaînant ses yeux et son attention. Et leur choc sur son âme a été si rude qu'ils sont là toujours renaissants, prêts à réapparaître à la moindre évocation. L'artiste se met à l'œuvre ; ils posent avec obstination devant lui et lui offrent des images d'une netteté si complète qu'il est contraint

de les reproduire dans leur intégrité : car elles se dressent devant son esprit halluciné, implacables comme des fantômes, tenaces comme des mendiants, jusqu'à ce qu'elles soient chassées par le style, jusqu'à ce qu'elles s'évanouissent masquées par la justesse du mot, confondues dans l'identité de l'expression, absorbées tout entières dans la substance du terme et de la phrase. « Moi, pauvre bougre, dit-il dans une lettre à George Sand, je suis collé sur la terre comme par des semelles de plomb. » Contraint d'accepter cette fatalité de son tempérament, il s'y résigne, se met au labeur et, de l'assemblage de ces facultés diverses dont il est doué, naît cette œuvre merveilleuse, œuvre d'artiste par excellence, faite pour assouvir la passion de style des plus délicats, et tout entière traversée par une lueur éclatante et uniforme, illuminant les tréfonds inexplorés de l'âme humaine. Seule la démangeaison du style lui a mis la plume en main, le souci de faire parler les mots et chanter les phrases. Ce souci dominateur et son indifférence pour toute autre considération font obstacle à ce qu'il altère, par un travail de raisonnement antérieur, la sincérité du rapport qui s'établit entre lui et les choses. Uniquement préoccupé de ce travail d'art, qui consiste, étant donnés un être ou un objet réels, à dé-

couvrir, parmi tous les vocables, celui qui, dans le monde des mots, en est la valeur équivalente, à tracer telle sinuosité, telle ondulation de la phrase qui rendra dans sa totalité et dans sa vérité l'impression sur son esprit de cet être ou de cet objet, il nous donne, selon la formule de Zola, une représentation de la vie à travers son tempérament, de telle sorte que la prédilection de l'artiste pour la partie technique et purement formelle de son œuvre est garante de l'intégrité du rapport existant entre le voyant et les réalités.

LE BOVARYSME : SA GENÈSE ET SES ÉLÉMENTS

Ces considérations, nécessaires pour sauvegarder l'intention purement artiste des romans de Flaubert, expliquent l'intérêt considérable qu'ils offrent pourtant aux investigations des psychologues et les commentaires dont ils ont déjà fourni le texte.

Ayant reconnu la richesse de cette veine psychologique, Emile Montégut, dans l'étude déjà citée, constatait que l'apparition de *Madame Bovary* a « mis fin à certaines influences longtemps souveraines », qu'elle a été « en toute réalité pour le faux idéal mis à la mode par l'école romantique et pour la dangereuse sentimentalité qui en était la conséquence, ce que *Don Quichotte* a été pour la manie chevaleresque trop longtemps prolongée de l'Espagne, ou encore, ce que *les Précieuses ridicules* ou *les Femmes savantes* de Molière ont été pour l'in-

fluence de l'hôtel de Rambouillet ». « De même, remarquait-il, que Cervantès a porté le coup de la mort à la manie chevaleresque avec les armes mêmes de la chevalerie, c'est avec les procédés mêmes de l'école romantique que G. Flaubert a ruiné le faux idéal mis à la mode par elle, c'est avec les ressources mêmes de l'imagination qu'il a peint les vices et les erreurs de l'imagination. »

Malgré la justesse de ces assertions, il y a autre chose dans *Madame Bovary* qu'une caricature du romantisme, qu'une protestation plastique contre l'idéalisation du vice. La vision de l'écrivain a fait saillir dans son œuvre un principe indestructible et foncier de l'âme humaine et l'a mis à nu dans ses manifestations malsaines, auxquelles n'a pas mis fin l'apparition de *Madame Bovary*, parce qu'il y a des maladies dont les causes profondes persistent irrémédiablement, bien que la diathèse dont elles relèvent ait été analysée et décrite. Ce principe funeste, M. Bourget l'a dénommé le mal de la Pensée, de « la Pensée qui précède l'expérience au lieu de s'y assujettir, le mal d'avoir connu l'image de la réalité avant la réalité, l'image des sensations et des sentiments avant les sensations et les sentiments (1) ».

(1) *Essais de Psychologie contemporaine*, Lemerre, p. 149.

Un tel état d'âme crée une disproportion et cette disproportion, qui fait souffrir les personnages de Flaubert, « provient toujours et partout de ce qu'ils se sont façonné une idée par avance des sentiments qu'ils éprouveront. C'est à cette idée d'avant la vie que les circonstances d'abord, puis eux-mêmes font banqueroute (1). »

Il était difficile de formuler avec plus de profondeur et de netteté le cas morbide duquel relèvent tous les personnages du romancier. Ne semble-t-il pas, en effet, que la vision de Flaubert ait distingué, à la source de l'activité humaine, un double principe de détermination ? L'un se manifesterait avec les tendances et les goûts réels qu'imposent à l'individu la qualité de son tempérament, la composition de son sang, la tension et la délicatesse de son système nerveux, avec les connaissances que lui permet d'acquérir la structure propre de son cerveau, avec les impressions qu'il reçoit directement des choses en raison de la nature de sa sensibilité ; — l'autre, avec toutes les idées que lui suggèrent de ces mêmes choses l'éducation spéciale qu'il a reçue, sa faculté d'imaginer et toutes les causes productrices d'images dont il a subi l'influence. Dans

(1) *Essais de Psychologie contemporaine*. Lemerre, p. 148.

l'état de parfaite santé morale, ces deux principes se font équilibre ; les connaissances qu'ils apportent se complètent les unes les autres, les impulsions qu'ils provoquent s'équilibrent et la faculté d'imaginer, d'admettre par l'éducation des idées et des notions non obtenues directement par une expérience et par un labeur personnels, mais léguées par les générations précédentes comme le résumé de leur effort, cette faculté vient en aide, s'ajoute aux dons d'observation directe et contribue à les développer. C'est elle qui fait de l'homme un être susceptible de civilisation, c'est-à-dire doué du privilège de faire profiter ses descendants des connaissances scientifiques et morales acquises par chaque individu de l'espèce durant sa vie.

Aux époques primitives de l'humanité, ce bagage transmis par une génération à celle qui la suit est si mince que les nouveaux venus sont à tout instant tenus d'avoir recours à leurs perceptions, de n'admettre entre eux et les réalités aucun intermédiaire. Les notions qui leur ont été léguées sont si voisines encore des pures sensations qu'à tout instant ils refont et recommencent le travail d'abstraction accompli déjà par leurs ancêtres ; les idées morales dont ils ont hérité sur le bien et le mal, sur le devoir, sur l'honneur, sont encore si proches de

l'instinct qu'elles se confondent avec lui, qu'elles l'évoquent et qu'il est toujours prêt à protester par le seul fait de son énergie contre toute altération qu'elles auraient pu subir. Mais, peu à peu, la civilisation se développe et en même temps les termes du rapport se modifient. Le cercle des connaissances acquises s'élargit chaque jour et l'intelligence humaine se trouve en présence d'un si grand nombre de questions posées et résolues qu'elle ne peut les vérifier toutes. Elle en est réduite sur presque tous les sujets à accepter comme bonnes, sans contrôle préalable, les solutions qu'on lui propose, à ne considérer que les résultats, sans s'inquiéter des moyens par lesquels ils ont été obtenus, à s'attacher aux opinions sans bien connaître les faits sur lesquels elles s'appuient. Alors tous les sentiments naturels sont représentés par une conception générale ayant cours, ayant force de loi ; il y a une conception de l'amour, il y a une conception de la vertu, il y en a une de l'honneur, et ces conceptions sont sujettes à changer d'un siècle à l'autre, souvent dans un intervalle de temps plus court.

Comme les moyens de répandre les opinions ont pris une extension considérable, comme le livre et le journal permettent à un grand nombre d'hommes

de propager leur pensée, et à un plus grand nombre d'hommes de s'emparer de la pensée des autres, il arrive qu'il y a sur chaque sujet mille opinions pour une. Et cette pluralité s'étend, non seulement aux idées morales dont chaque classe de la société se compose souvent un idéal différent, qui sont à la merci des influences du milieu et de la littérature, mais aussi aux faits de l'histoire, qui, à travers les passions politiques et religieuses, prennent un aspect infiniment divers et varient jusqu'à se formellement contredire. Pour se mettre bien vite au niveau des connaissances de son temps, què de notions à acquérir pour l'enfant venu dans ces siècles attardés ! Que de choses à s'assimiler pour lesquelles il devra s'en rapporter à l'éducation reçue, faire appel à cette seule faculté sous l'empire de laquelle l'homme croit à des faits qu'il n'a pas vus, admet des vérités scientifiques que ses facultés naturelles ne lui eussent point révélées, imagine des sentiments, des manières d'être qu'il n'a pas éprouvés.

Un nombre infini d'erreurs et d'idées fausses peuvent se glisser par cette voie de l'éducation dans son intelligence : mais en supposant même que cette éducation ait été parfaite, le seul fait de connaître des existences antérieures à la sienne, de savoir comment se sont comportées ces existences dans

toutes les conjonctures de la vie, constitue pour lui, autant qu'un modèle pour le diriger, un mirage aussi qui lui déflore les réalités, enlève à ses impressions leur naïveté et leur vérité. Plus les grandes images de l'histoire s'étagent devant ses yeux en perspectives plus hautes, plus lointaines et plus multipliées, plus il devient pour lui malaisé d'échapper à la fascination qu'exercent sur son âme les gestes des héros vantés et les idées qui inspirèrent de tels hommes. Il en vient à ne regarder la vie présente qu'à travers le prisme du passé ; il ne s'en rapporte plus à ses sensations et à ses propres perceptions, il les néglige et n'en tient compte : car il a de toutes choses une idée préconçue ; il sait ce qu'il doit éprouver en présence de tel fait et si l'émotion ne vient pas, il l'imagine ; il sait par avance ce qu'il doit aimer et ce qu'il doit haïr, et ces sentiments imaginaires de choses imaginaires finissent par obscurcir les réalités, par rendre ses nerfs inaptes à retirer de la vie des impressions personnelles.

Pour résister à cette invasion dans son âme de ces âmes étrangères, il faut chez l'homme moderne que la vigueur du tempérament se soit accrue et fortifiée en même temps que s'accumulait l'amas des images se formant pour l'assaillir. S'il en est ainsi, la relation normale persiste et, loin de détruire sa

personnalité, cette somme de connaissances que lui transmettent les siècles antérieurs est pour lui un trésor dans lequel il puise librement et dont il vérifie l'authenticité sous le contrôle d'une intelligence et d'une sensibilité demeurées capables de réactions personnelles. Au lieu d'être submergé sous ces flots d'images, il est soulevé par eux et les domine. Mais de tels hommes sont rares et l'être que nous a montré Flaubert, en proie à l'ignorance et aux défaillances de la personnalité, sombre, englouti sous ces masses mouvantes de sentiments et d'idées. Alors il réalise ce bizarre état pathologique de l'hypnotisé dont la volonté abolie est remplacée par une influence étrangère régissant ses actes et déterminant les mouvements de son corps. Des idées qu'il n'a pas conçues élisent domicile dans son cerveau, il est en proie à des désirs et à des répulsions auxquels sa sensibilité n'a point de part, et tout ce qui était lui s'efface peu à peu pour faire place à je ne sais quelle caricature grôtesque qui grimace étrangement sur les lignes d'un visage fait pour d'autres expressions.

Cette maladie de la personnalité à laquelle sous ses formes les plus diverses, on va donner le nom de *bovarysme* n'est donc pas de nature passagère, et elle n'est pas destinée à disparaître comme une

éphémère manifestation de la mode. Elle est, à vrai dire, inhérente à toutes les civilisations avancées, et au fait même de la civilisation. Toutefois, plusieurs circonstances ont contribué depuis environ un siècle à rendre plus saillant cet état pathologique, à déséquilibrer l'être humain en affaiblissant peut-être le tempérament de la race, tandis que toutes les causes qui peuvent exercer une influence prépondérante sur les esprits et les arracher à eux-mêmes s'unissaient pour faire de la génération décrite par Flaubert une proie livrée à la voracité des images.

M. Bourget a montré comment les guerres de la Révolution et de l'Empire, en développant dans les esprits le goût de l'exotisme, et dans les cœurs « l'infini besoin de sensations intenses », ont créé l'idéal et la littérature romantiques. Ne serait-ce pas d'ailleurs une loi générale de l'esprit humain que cette succession des périodes littéraires aux périodes guerrières et d'action forcenée ? Les proscriptions de Sylla, les égorgements de la guerre civile sont les sanglants propylées par lesquels on pénètre dans ce temple fastueux de la littérature que fut le règne d'Auguste. La Ligue, la France déchirée par les luttes religieuses, en proie, au Nord et au Midi, à l'invasion étrangère, toute crispée dans la main fermée de Richelieu, telles sont les prémisses du siècle

de Louis XIV. Surchauffée par le choc des événements, l'énergie humaine se manifeste par des actes dramatiques, par de tragiques emportements. La température du milieu vient-elle à se refroidir, les événements font-ils défaut, cette force exaspérée, prête à jaillir en actes, et désormais sans emploi sous cette forme brute, peu à peu se transpose ; elle se traduit par des pensées et par des formes artistiques, s'insinue dans les mots qu'elle anime, circule dans les veines du marbre qu'elle façonne, vibre et s'épand dans les ondes sonores.

Ce serait en raison de cette loi que la grande période littéraire de 1830 aurait fait suite à la forte poussée d'action du commencement du siècle et que toutes les énergies vitales, bandées pour les violences de la guerre, auraient trouvé un dérivatif dans les orgies de l'imagination romantique. Chateaubriand rapporte de la fin du siècle passé cette langueur que Rousseau a répandue dans ses écrits et que Bernardin de Saint-Pierre a attisée dans *Paul et Virginie*. Avec *Atala* il idéalise la sensation par la force et l'exclusivisme qu'il lui prête, avec *René*, fait brûler la passion secrètement dans les replis du cœur. Il la montre inflexible comme la fatalité antique, inassouvie, causant la mort. Alfred

de Musset signale et analyse la maladie du siècle. Il y voit une disproportion entre la violence des désirs et la platitude des réalités. Après Byron, après *Lara*, *Childe Harold* et *le Corsaire*, il crée ce Frantz de *la Coupe et les lèvres*, cette entité d'orgueil. V. Hugo avec *Hernani*, Alexandre Dumas avec *Antony* emplissent de passion le cœur de leurs personnages, et, de ces êtres qui sont uniquement passionnés, font le type idéal de l'humanité. Nodier a importé d'Allemagne cette forme nostalgique de la passion, où la saveur de la mort se mêle sur les lèvres, à la saveur du baiser ; il a fait pour l'esprit français des adaptations de *Werther*. Tous, poètes et prosateurs, ont mis en scène des êtres humains doués de toutes les énergies, supérieurs à la vie commune, séduisants par la force et la noblesse du caractère, par l'orgueil qui les élève au-dessus des autres hommes, et, pour assouvir les élans, les aspirations de ces natures sublimes, ils ont imaginé un idéal de l'amour dans lequel viennent se fondre toutes ces ardeurs. Cette littérature, frémissante encore et toute pantelante des convulsions des dernières luttes, toute imprégnée du souffle chaud d'une activité sans emploi, contient des germes de passion qui iront éclore dans les cœurs, des conceptions sentimentales qui exerceront sur les cer-

veaux une influence prépondérante et les précipiteront hors du réel.

Quels hommes succéderont à ceux qui composèrent ces deux générations de fougue tumultueuse ? Quels hommes remplaceront ces outranciers de l'action et de la pensée ? On pourrait se figurer qu'il en est des générations humaines comme de ces flots qui, aux jours de tempête, se ruent à l'assaut des falaises et se brisent contre les récifs avec une violence inégale. C'est par instants, sur la mer démontée, l'élan d'une vague monstrueuse heurtant avec une vigueur et un fracas inouïs les rochers ou les digues. Celle qui suit subit le choc en retour de la première, fait effort pour la surmonter et se précipite d'un élan amoindri, mais formidable encore, contre la côte ennemie ; puis, comme si l'océan lassé était sans force pour une nouvelle attaque, une troisième vague se forme avec hésitation, s'arrondit mollement, s'avance indécise vers le rivage et finit par être entraînée dans le remous des deux autres. — Cette génération d'hommes que Flaubert va dépeindre ressemble à ce troisième flot ; la prodigieuse consommation de sève humaine faite par la Révolution et par les guerres de l'Empire n'a plus laissé en partage à ceux qui la composent que des tempéraments usés, débilités par les fatigues excessives des

ancêtres. Déjà leur sang appauvri les prédispose à être le jouet des hallucinations et des images, et devant ces êtres déséquilibrés, aux nerfs trop sensibles, se dressent, dans un crépuscule fantastique, les grands fantômes de la Révolution et de l'épopée impériale, dans une lumineuse auréole, comme des modèles à imiter, les figures divinisées, les types plus grands que nature de la littérature romantique. Comment résisteraient-ils à la fascination de ces images ? Comment trouveraient-ils dans leurs instincts affaiblis des mobiles assez puissants pour s'opposer à cette force qui les arrache à eux-mêmes ?

Flaubert raconte qu'il a lui-même subi cette double influence suggestive de l'histoire encore mal refroidie et du romantisme expirant. Lui aussi a été fasciné par ces déclamations passionnées, par ces héroïques inventions de la littérature ; mais la rectitude de son jugement, de son esprit critique, la vigueur de son tempérament moitié champenois, moitié normand, *ces semelles de plomb* qui le collent sur la terre ne lui permettent pas de se soustraire à la réalité de sa nature et de prendre Gustave Flaubert pour un premier sujet de drame ou de roman. Il a bientôt démêlé ce qu'il y a de vraiment intéressant dans le romantisme, la beauté de la forme, et son admiration ainsi circonscrite ne l'égare

pas à la poursuite d'un idéal chimérique. De bonne heure, il a exercé sur lui-même ses facultés d'observation si aiguës et si sûres. Il a discerné quelle est sa véritable vocation, il a découvert qu'il est destiné à vivre avec les idées et avec les mots et qu'il doit renoncer à la vie active pour se consacrer à la représentation de la vie. A vingt-cinq ans, il écrit à son ami Le Poittevin : « Enfin, je crois avoir compris une chose, une grande chose, c'est que le bonheur pour les gens de notre race est dans l'idée et pas ailleurs. » Mais de cette maladie qu'il a côtoyée, dont il a observé les symptômes dans sa propre intelligence, il conserve le don de voir les traces d'un mal pareil dans l'âme de ses contemporains. Il sait sur quel point précis du cerveau il faut appuyer pour faire jouer le ressort qui livrera le secret intérieur, son regard pèse sûrement sur cet endroit caché pour d'autres yeux, décompose l'activité psychique selon ses éléments essentiels et montre à nu le vice intime qui compromet le bon fonctionnement de l'organisme, la source frelatée à laquelle sont puisés les mobiles des actions, la niaiserie des sentiments, la bêtise des paroles, tout ce mensonge enfin d'un être qui n'est pas en harmonie avec lui-même. ↗

Et toujours ce mensonge dévoilé a pour cause originelle une défaillance du tempérament ou de

l'intelligence, toujours apparaît rompu le rapport normal entre les facultés instinctives de l'homme et ses facultés d'éducation. Assujettis à la prédominance de ces dernières, tous les personnages de Flaubert ressemblent à des êtres inconsistants et trop légers que le poids de leur corps ne retient pas à terre. L'ouragan des images les déracine du terrain de la vie réelle ; ils n'ont point de pesanteur personnelle pour faire contrepoids à la traction qui les sollicite, et cette traction qui, pour des êtres mieux constitués, serait un secours atténuant l'effort de la marche, les arrache à eux-mêmes, à leurs véritables inclinations, à leurs réels désirs.

Mais la vision de l'écrivain ne s'arrête pas aux manifestations accidentelles qui, de son temps, ont rendu plus saillante cette maladie de la personnalité. Toujours semblable à elle-même, et composée d'invariables éléments, l'humanité se présente sous des apparences diverses selon que le moment particulier de son histoire soulève à sa surface l'un ou l'autre de ses principes essentiels maintenus jusque-là dans l'ombre par une orientation différente. Flaubert, sous la tendance morbide propre aux vingt-cinq années sur lesquelles a porté son observation, discerne avec une clarté parfaite un de ces principes essentiels. Il perçoit cet acte élémentaire dont

M. Bergerat, dans une de ses humoristiques boutades qui ne sont des paradoxes que par l'outrance voulue de l'expression, a donné la précise formule : instituant le procès de l'intelligence humaine et la voulant humilier devant l'instinct du pur animal, il a dit de l'homme qu'il est « doué pour tout privilège de la faculté de se concevoir autrement qu'il n'est ». N'est-ce pas cette faculté qui permettra à M^{me} Bovary, à Frédéric Moreau, épris d'admiration pour l'idéal romantique, de se croire les représentants de cet idéal, à Homais, ébloui par les mirages entrevus de la science, de se croire un savant et d'être un sot ?

§

Si, guidé par cette observation, on considère la vie réelle, n'y voit-on pas la plupart des hommes obstinément occupés à accomplir cet acte élémentaire, à se dédoubler au moyen de cette bizarre faculté ? Combien sont rares les êtres simples, en harmonie avec eux-mêmes, combien fréquents ceux qui, à leur « moi » véritable, ajoutent ou substituent un personnage de leur imagination et puisent hors d'eux-mêmes les mobiles de leurs actes, les causes

mêmes de leurs inclinations et de leurs sentiments ! Plus d'un homme interrogé sur ses goûts et sur ses désirs répondra par les goûts et par les désirs qu'il voudrait avoir et qu'il croit avoir, non par ceux qu'il a en réalité, que souvent il subit en les ignorant, et qu'il méprise peut-être chez les autres : se concevant ainsi tel qu'il voudrait être, et non tel qu'il est. Nombre de sédentaires nourrissent une chimérique passion des voyages ; ils se croient doués de l'intrépidité qui surmonte les obstacles et les aventures d'une vie hasardeuse. Seules les circonstances sont coupables qui les ont enfermés dans le périmètre d'une même ville, qui ont limité leur course aux allées et venues journalières du fauteuil de leur foyer au fauteuil de leur bureau ; ils mourront dans cette illusion, si un hasard fortuit, les mettant à même de réaliser leur rêve, ne leur prouve que ce rêve est factice et n'est pas approprié à leurs moyens d'exécution, qu'ils ne sont point aptes à jouir des plaisirs qu'ils entrevoyaient et, qu'à l'user, les joies qu'ils s'étaient promises se transforment en peines. Car les véritables vocations portent avec elles leur puissance de réalisation et chacun occupe presque toujours dans la vie la place que lui assignent ses instincts et ses facultés véritables ; il est rare qu'un commis principal de ministère soit l'avatar

d'un Livingstone ou d'un Stanley. En proie à une analogue duperie, des aventuriers au cœur nomade, qu'un instinct vagabond entraîne loin de leur patrie vers les confins de l'univers, se croient nés pour les douceurs de la vie familiale et aspirent à se créer, dans la monotonie d'un coin de province, une comateuse et douce existence à laquelle ne saurait s'accoutumer leur instabilité native. Ancrée au cœur de l'homme et infatigablement agissante, cette faculté de s'ignorer soi-même et de se donner le change semble être l'ironique contre-partie de l'égoïsme primordial du « moi » : toujours se recherchant et aspirant à se satisfaire uniquement, il ne parvient pas à se trouver et, trompé par un travestissement qu'il a lui-même imaginé, il s'exténue à assouvir des passions et des désirs prêtés à un chimérique fantôme.

Cette puissance élémentaire semble naître avec l'intelligence même ; elle apparaît dès l'âge le plus tendre, c'est sur elle que sont basés tous les jeux des enfants. Il est facile et naturel à ces petits êtres doués d'une personnalité rudimentaire de s'ignorer eux-mêmes et de se prêter aux métamorphoses les plus diverses : aussi dès qu'ils ont abandonné les pâtés de sable, leur plus grand bonheur est-il de contrefaire les grandes personnes, les rôles qu'elles

jouent dans la vie, ou d'être tour à tour chien, mouton et tous les êtres de la création. « Si tu veux, toi, tu serais un cheval et je serais le cocher. » — « Je serais une dame et tu viendrais me faire une visite. » Une transposition de personnes de ce genre est le prélude de tous leurs divertissements, et, le rôle une fois accepté, ils le remplissent avec une telle conviction que le cheval se met à hennir, qu'il va parfois jusqu'à brouter l'herbe, et que les visiteuses, sous prétexte de s'offrir du thé, avalent à petites gorgées, avec des minauderies sans fin, les infusions les plus étranges. Par une évolution toute spontanée, ils réalisent sans effort cet état des sujets magnétisés prenant pour d'enivrantes liqueurs l'eau qu'on leur donne à boire et qui les grise.

Lorsque les années, transformant l'enfant en homme, ne lui ont pas fait une personnalité assez forte, ou n'ont pas développé son sens critique, il continue dans la vie ces jeux du premier âge. Mais chez ces êtres plus complets, la faculté de se concevoir autrement qu'ils ne sont se combine avec des éléments de force inégale et de nature variée : des diverses proportions de ce rapport résultent des personnages très différents, inspirant pitié, haine ou mépris, relevant de la caricature et de la comé-

die, de la mascarade et de la bouffonnerie, parfois aussi du drame et de la tragédie, énigmatiques et incompréhensibles par l'incohérence des mobiles, ou confinant à la démence.

Combien d'êtres dont le tempérament personnel est presque nul sur l'âme desquels le choc des événements ne rend aucun son ! Dans chaque circonstance, quel sentiment éprouver, quelle conduite tenir, quelle parole prononcer, quel geste, quel mouvement exécuter ? Leur nature ne leur suggère rien et ils resteraient inertes dans la vie, si la vue de l'action d'autrui ne leur indiquait qu'ils doivent se mouvoir, éprouver des émotions, avouer des goûts et des penchants, émettre des opinions. A ceux-ci, semblables aux moutons du livre, l'exemple est un levier suffisant pour basculer leur frêle personnalité, pour les déterminer dans tous leurs actes. Les voici condamnés à l'imitation : il faut bien pour vivre qu'ils se conçoivent autres qu'ils ne sont, qu'ils se composent une âme d'emprunt, qu'ils aient recours à toutes les formules que la société a fabriquées et placées bien en évidence à côté de chaque situation de la vie. En raison de leur peu d'énergie, ils n'impriment au masque qu'ils se sont ajusté qu'un très faible relief, leur action reste insignifiante et sans portée, et l'évolution intime qu'ils ac-

complissent se confond avec l'attitude qui résulte de la raideur du faux-col et de la coupe irréprochable de l'habit. Ils ne conservent, il est vrai, le bénéfice de leur métamorphose que sous la condition de demeurer cois dans un prudent effacement et de ne pas sortir d'une pénombre protectrice ; mais pour peu qu'ils se conforment à ce programme d'abstention, ils ne retirent pour eux-mêmes que de bienfaisants effets de ce déguisement. Tels, s'il faut s'en rapporter à l'interprétation de Darwin, certains insectes qui, mal pourvus d'armes de défense dans la lutte pour la vie, ne doivent de subsister qu'au fait de simuler les apparences d'espèces plus robustes. Ils vivent ainsi leur vie d'insectes sous le couvert de cette forme étrangère qui donne le change à leurs ennemis et les protège contre de dangereuses attaques.

§

Cette absence de tout tempérament personnel est assez fréquente dans l'humanité pour justifier l'existence de la faculté départie à l'homme de se concevoir autrement qu'il n'est. C'est grâce à ce

pouvoir que toute une multitude inerte aimante son âme à l'énergie d'un seul et puise à cette source la cause de mouvement qui lui manque. Mais étant un rouage foncier du cœur humain, cette faculté survit à sa nécessité et il arrive qu'elle s'associe à des tendances réelles très violentes. La quantité d'énergie que chaque individu peut mettre au service de ses instincts peut être détournée aussi au profit des inclinations fictives qu'il s'attribue, de sorte que : s'il manque de pouvoir critique, s'il ignore cette science si rare du γνῶθι σεαυτὸν préconisée par Socrate, l'abîme entre l'être réel et l'être imaginaire s'approfondit à mesure que croît la vigueur du tempérament individuel. Il en résulte un conflit dont la violence et les effets funestes sont en raison de la puissance des combattants. Ce conflit, lorsqu'il porte seulement sur des mobiles secondaires, sur des goûts inoffensifs de l'âme humaine, engendre un irrésistible comique ; il a été sous cette forme largement exploité par la caricature. Porte-t-il, au contraire, sur des éléments essentiels et plus fonciers, il est gros de conséquences funestes et qui vont parfois jusqu'à la tragédie.

Dans l'un et l'autre cas, la fausse conception que l'homme prend de son intelligence ou de sa sensibilité engendre un mensonge dont les termes

une fois connus éclairent d'un jour singulier toute la suite des actes et des pensées.

Pour soutenir jusqu'au bout la fausse conception qu'il s'est formée de lui-même, voici l'individu contraint de falsifier autour de lui les idées qu'il a des choses, des êtres et de toutes les réalités quelconques qui opposent un démenti perpétuel à son faux personnage. Cet être imaginaire ne peut vivre et respirer que dans une atmosphère factice, spécialement préparée pour son usage, de sorte qu'après s'être conçu autrement qu'il n'est, il en arrive à concevoir effectivement autres qu'ils ne sont les mobiles de ses propres actes, les mobiles des actes étrangers, le monde extérieur, les mots et les choses. Il a trop l'amour de soi pour ne pas s'estimer généreux, désintéressé, brave, compatissant, sensible, intelligent, savant ; cela n'empêche qu'il ne soit avare, intéressé, pusillanime et dur, ignorant et borné. En proie à cette contradiction, parfois il obéit à la nature qu'il se suppose, par ostentation et pour satisfaire son besoin de s'admirer lui-même. D'autres fois, ses véritables instincts reprennent leurs droits. Alors, pour conserver de lui-même la bonne opinion qu'il en a, il déguise à sa propre vue les motifs de ses actes : l'avare qui refuse l'aumône à la main tendue vers lui persiste

à se croire généreux, mais il ne veut pas encourager le vice et l'ivrognerie. L'ignorant, acculé à l'énonciation d'un fait précis, conserve la bonne opinion qu'il a de son savoir par le mépris affecté pour ce qu'il ignore. L'imbécile sauve son intelligence derrière le refuge d'une paresse de bon ton. Ainsi ce mensonge originel va se propageant, jetant sa perturbation dans tout ce qui l'avoisine et modifiant les notions de toutes choses.

C'est ce mensonge et ses conséquences que la vision de Flaubert découvre infailliblement dans les consciences. Il le voit germer dans les cœurs, éclater dans les sentiments et dans les actes, s'étaler dans les idées, et en proie à cette obsession qui en grave dans son âme des empreintes ineffaçables, il le reproduit dans son œuvre sous ses manifestations les plus diverses.

Avec M^{me} Bovary, avec Frédéric Moreau, le mensonge revêt la forme sentimentale en ce sens que ces deux personnages se conçoivent autrement qu'ils ne sont quant aux modes et à la nature de leur sensibilité. Homais le fait reluire sous sa forme intellectuelle et divulgue la conception de la bêtise humaine propre à Flaubert, de cette bêtise spéciale qui s'épanouit dans les dialogues et les

discussions intervenus entre tous les personnages, secondaires de *Madame Bovary*, de *l'Education sentimentale*, de *Bouvard et Pécuchet*, et qui toujours provient d'un mélange d'ignorance et de duplicité, du mensonge que se font à eux-mêmes ces personnages, puisant les motifs de leurs opinions non dans les faits réels de nature à les justifier, mais dans des mobiles d'enthousiasme irréfléchi ou d'intérêt personnel, dans la caste à laquelle ils appartiennent, dans la profession qu'ils exercent. Chacun d'eux présente sous quelque aspect nouveau le mensonge qui les gouverne tous. La faculté de se concevoir autrement qu'ils ne sont laisse intact dans leurs âmes le jeu de tous les autres mobiles, intérêt, vanité, orgueil, avarice, générosité native, amour désintéressé du beau, en sorte que ces mobiles particuliers les différencient les uns des autres et permettent encore de les distinguer sous les catégories tranchées de la morale ancienne. Mais quel que soit le principe noble ou basement intéressé de l'acte à accomplir, la faculté transformatrice est toujours intervenue en eux, entachant de niaiserie les enthousiasmes, palliant aussi les lâchetés et les cupidités par l'intervention d'une inconsciente hypocrisie.

Enfin, avec *Bouvard et Pécuchet*, à côté des con-

séquences purement plaisantes de ce mensonge involontaire qui incite les deux compères à des recherches et à des études auxquelles ils sont particulièrement inaptes, Flaubert a mis en lumière une face nouvelle de cette idée qui déjà se dégage si puissamment de *la Tentation de saint Antoine*, la vanité de l'effort humain, ce mal métaphysique et primordial de l'humanité, fatalement vouée, semble-t-il, à la nécessité de se concevoir autrement qu'elle n'est, poursuivant des buts qu'elle ne peut atteindre, aspirant à des destinées qu'elle ne peut réaliser.

Ainsi rattachés à ce principe transcendant, les mirages si divers qui dupent les individus et les arrachent à eux-mêmes n'apparaissent plus que comme une conséquence fatale d'un universel ensorcellement, d'un maléfice jeté sur l'espèce tout entière.

LE BOVARYSME CHEZ LES PERSONNAGES DE FLAUBERT

I. MADAME BOVARY

Si tous les personnages de Flaubert trahissent dans leurs actions, dans leurs sentiments et dans leurs idées le principe morbide qui les gouverne, il en est un plus typique qui manifeste avec un relief plus accusé, par une série de symptômes plus complets, ce mal singulier : c'est M^{me} Bovary. Pourvue d'un tempérament fortement accentué et d'une volonté agissante, elle crée en elle, en contradiction avec son être réel, un être d'imagination, fait de la substance de ses rêveries et de ses enthousiasmes égarés dans un lyrisme frelaté. De bonne foi elle s'incarne en ce fantôme, lui prête des passions et des désirs et met à son service pour les satisfaire toute la tension de ses nerfs, toute l'énergie de son

âme. Ses véritables instincts, toujours prêts à surgir, protestent, par leur violence, contre cette usurpation et tentent de reconquérir la place qui leur fut prise. Elle s'efforce d'étouffer leurs appels, et, avec un incroyable acharnement, s'obstine à détourner les yeux d'elle-même, à ne se plus voir que sous les apparences de son rêve. Sa vie tout entière est déchirée par cette lutte poignante, entre son moi réel méconnu et le monstre chimérique qu'elle a installé dans son cerveau. Ainsi tiraillée entre ces deux puissances égales, abusée par le faux idéal qu'elle s'est formé d'elle-même, la pauvre femme devient cet être hybride voué au mensonge nécessaire et aboutissant au suicide, qui seul mettra fin à sa terrible dualité. Par l'aveuglement obstiné avec lequel elle accomplit son incessante évolution, par sa fin tragique, elle a personnifié en elle cette maladie originelle de l'âme humaine à laquelle son nom peut servir d'étiquette, si l'on entend par « Bovarysme » *la faculté départie à l'homme de se concevoir autrement qu'il n'est*, sans tenir compte des mobiles divers et des circonstances extérieures qui déterminent chez chaque individu cette intime transformation.

Lorsque l'on essaie d'analyser les éléments qui constituent l'être réel dans M^{me} Bovary, les traits

caractéristiques qui s'offrent à l'esprit sont l'absence de sensibilité propre aux gens de la campagne dont elle est issue, cette sécheresse de cœur qui, s'exerçant d'abord sur soi-même, ne permet guère de compâtrir à la douleur des autres et de s'apitoyer sur leurs souffrances, enfin, cette complexion sensuelle, décrite dans la préface de *l'Ami des Femmes*, et dont elle offre quelques signes, les lèvres charnues, cette voix, qui, au gré de ses impressions, « claire, aiguë, ou se couvrant de langueur tout à coup, traînait des modulations qui finissaient presque en murmures ». Toutefois, elle n'est pas le monstre physiologique signalé par Dumas, et cette propension aux voluptés physiques de l'amour ne valait d'être notée que parce qu'elle dénonce la réalité matérielle du tempérament. A ces inclinations, il faut bien ajouter une imagination vive et une disposition native à se concevoir autrement qu'elle n'est, puisque cette nature robuste et saine de campagnarde sera amenée à ne se vouloir plus reconnaître qu'en une créature de tendresse et de sensibilité faite pour d'idéales et poétiques amours.

Les circonstances extérieures favoriseront, il est vrai, cette transformation, et pour rompre l'équilibre de l'organisme, pour abolir la réalité du tempérament, convergeront toutes dans un sens opposé

au développement normal des facultés. Elles viendront assaillir l'enfant à cet âge où les impressions exercent sur le cerveau encore débile et malléable une influence prépondérante, à cet âge où les inclinations encore faiblement accentuées peuvent, comme les os trop délicats et trop tendres, subir des déviations irrémédiables ; et plus tard, pour réfréner les velléités de retour des réels instincts, de nouveaux faits surgiront qui accroîtront encore les forces de l'être imaginaire. Mais ces impulsions du dehors ont trouvé en elle un milieu intérieur préparé pour les recevoir, une tendance originelle qui n'aspirait qu'à grandir, et qui, parvenue à un certain degré de croissance, fera office elle-même de pourvoir à sa subsistance, de choisir, parmi les événements extérieurs, ceux qui seront de nature à l'alimenter et à la fortifier. Lorsque ayant atteint son apogée elle sera devenue un état d'âme permanent, elle se manifestera, chez Emma Bovary, par une impuissance véritable à percevoir les objets réels, à en retirer directement des idées et des sensations : le monde extérieur, physique ou moral, n'arrivera plus jusqu'à elle que déformé par l'imagination, préparé, pour sa consommation personnelle, au moyen d'une sophistication. Toutes les réalités lui apparaîtront ternes et sans relief, et si

parfois elle semblera y prendre intérêt, c'est que, par un effort constant de son imagination, elle les aura transposées, et en aura retiré, non les plaisirs qu'elles comportent, mais les jouissances fictives qu'elle y aura attachées.

L'éducation de la paysanne au couvent des Ursulines de Rouen, parmi des jeunes filles appelées par la naissance ou la fortune aux élégances d'une vie aristocratique, est la première et la plus importante des circonstances extérieures qui favorisent l'éclosion de cette tendance à transposer la personnalité. La disproportion entre cette éducation qu'elle reçoit, entre la destination qu'elle suppose et la destinée qui lui est réservée, n'est-elle pas en effet bien propre à déséquilibrer son âme ? Emma Rouault n'est-elle pas en droit d'oublier qu'elle est une paysanne lorsqu'on lui enseigne tout ce qui est de nature à faire briller la femme dans le décor d'un salon ? Puis, à cet âge où les sens de la jeune fille se forment et, dans l'ignorance de leur désir, s'attachent à des objets chimériques, l'atmosphère de mysticisme qui l'environne, déjà l'abuse sur les véritables buts de ses aspirations et dérive vers d'extatiques ferveurs les troubles de la puberté. « Les comparaisons de fiancé, d'amant céleste et

de mariage éternel qui reviennent dans les sermons lui soulevaient au fond de l'âme des douceurs inattendues. » Enfin à travers les grilles du couvent, l'influence romantique pénètre jusqu'à elle et accroît cette avidité d'émotions à laquelle la prédispose sa nature. Au réfectoire, on lit des passages du *Génie du christianisme*, et une vieille demoiselle protégée par l'archevêché, qui tous les mois vient travailler à la lingerie, prête aux grandes, en cachette, des romans tout remplis d'invraisemblables amours, d'aventures exorbitantes dans des pays de féerie.

Emma, après s'être repue de cette littérature de pacotille, lit Walter Scott et s'éprend du Moyen Age, rêve bahuts, salles des gardes et ménestrels. Sous l'influence de ces lectures, un idéal se forme en elle, de l'amour qu'elle ne connaît pas, de la nature qu'elle n'a vue jusqu'alors qu'avec des yeux indifférents de campagnarde, de la piété filiale, de la douleur et de tous les sentiments en général dont l'intensité lui apparaît comme une beauté morale, comme la marque d'une parfaite noblesse d'âme, d'une nature hors du commun. Ignorant que les émotions sont spontanées et ne s'acquièrent pas au prix d'un effort, elle voudra réaliser en elle selon les formes entrevues cet idéal qui l'a fascinée. Incitée par un mobile d'admiration, elle incarne en

elle les héroïnes de ses romans, contracte l'habitude d'ouvrir son âme aux êtres imaginaires, la prête à chacun d'eux tour à tour, y essaie les sentiments de ses personnages fictifs. Les attitudes de son corps, ses gestes et les expressions de sa physiologie se modèlent sur les dispositions de l'être chimérique qui l'habite. Cette reproduction extérieure ajoute à la force de l'illusion et bientôt elle ne sait plus distinguer de son propre moi le fantoche auquel elle s'est livrée. Ses nerfs, accoutumés à simuler les impressions de ce fantoche, à ne vibrer que sous l'empire du rêve intérieur, ne lui apporteront du dehors et des objets réels que de confuses perceptions, et le contact des réalités, la rencontre des sentiments véritables n'auront pas assez de puissance pour la désabuser.

A l'occasion de la mort de sa mère, elle essaie dans son cœur le sentiment de la douleur ; elle écrit à son père des lettres si désolées que celui-ci la croit malade et vient la voir ; elle est « intérieurement satisfaite de se sentir arrivée du premier coup à ce rare idéal des existences pâles où ne parviennent jamais les cœurs médiocres ». Elle crée en elle une atmosphère de tristesse, puis, relate Flaubert, « elle s'en ennuya, n'en voulut pas convenir, continua par habitude, ensuite par vanité et

fut enfin surprise de se sentir apaisée sans plus de tristesse au cœur que de rides sur son front ».

Elle échappe de même à la fausse vocation religieuse dont elle s'est un instant donné la représentation à la faveur de sa tristesse, — attirée d'ailleurs par les matérialités du culte, le parfum des fleurs et de l'encens, l'appareil des cérémonies, les paroles enflammées des cantiques. Son tempérament est trop robuste pour abdiquer au premier choc des images, et les sollicitations d'ordre purement mystique sont trop en désaccord avec sa réelle nature pour qu'elle ne soit tôt avertie par la torpeur de l'ennui de la comédie qu'elle se joue. Aussi ne sera-t-elle complètement dupée que par un sentiment dont l'illusion offrira du moins quelque ressemblance avec ses réels instincts. Ce sentiment sera l'amour. Elle a conçu qu'elle était faite pour l'éprouver dans toute sa violence : elle l'attend, elle l'appelle impatiemment. Lorsqu'elle épouse Charles Bovary, elle compare à ce qu'elle ressent l'idée anticipée qu'elle s'est faite de la passion : son idéal étant faux, en désaccord avec les modes de sa propre sensibilité, elle ne le reconnaît pas dans les manifestations de la lune de miel conjugale, et, comme cet idéal constitue pour elle un critérium absolu, elle décide qu'elle n'aime pas. Perdue dans

son rêve, hallucinée par son désir, elle n'entend pas le bruissement des sensations qui, s'éveillant dans sa chair, pourraient toucher son cœur ; elle reste insensible à la tendresse vulgaire, mais profonde et passionnée, qui s'épanouit silencieusement auprès d'elle.

Emma Bovary tombe alors dans les profondeurs grises de l'ennui et semble se résigner à l'avortement de sa vie brisée, lorsqu'un nouvel épisode, le bal au château de la Vaubyessard, rend des forces nouvelles à l'être imaginaire qui est en elle. Cette vision de la vie mondaine et des somptuosités de la richesse fulgurant à travers l'ombre de sa vie monotone fait surgir la Chimère assoupie : semblable à ces mouches engourdies par les premières gelées qui se traînent en étirant leurs ailes sous un rayon plus chaud du soleil de midi, tout ce monde de féerie qui sommeillait au fond de son cœur, endormi par le froid de l'existence provinciale, par la continuité des jours invariablement ternes, s'éveille dans l'atmosphère moite de la fête et fait si bien invasion dans son âme que toute mémoire de sa vie passée s'évanouit et que le personnage fastueux, qu'elle joue quelques heures, efface le souvenir de la paysanne « écrémant avec son doigt les terrines de lait dans la laiterie », étouffe à ja-

mais l'être réel de la petite bourgeoise, femme de l'officier de santé qui demain va retomber dans la vulgarité de son ménage.

Flaubert nous la montre dès lors se concevant hors de toute réalité. Seuls, les sentiments et les plaisirs qui ne sont pas à sa portée et qu'elle peut déformer par l'imagination lui procurent des émotions. Elle se procure un plan de Paris, s'abonne à des journaux de modes. Du fond de son village, elle s'intéresse aux premières représentations, aux courses, aux réceptions, elle sait les jours de Bois et d'Opéra. Elle lit les romans d'Eugène Sue, ceux de Balzac et de George Sand, « y cherchant des assouvissements imaginaires pour ses convoitises personnelles ». Elle achète un buvard, une papeterie, un porte-plume et des enveloppes, bien qu'elle n'ait à écrire à personne ; mais elle prépare tout dans sa vie en vue de la réalisation subite de l'idéal qu'elle imagine, de l'intrigue qu'elle va lier, des lettres d'amour qu'elle écrira, des confidences tendres qu'elle échangera avec une amie, et, à posséder ainsi les accessoires et le décor de l'amour, il lui semble qu'il va naître de lui-même. Ses actes n'ont plus aucun rapport avec la vie à laquelle elle participe ; ils ne tendent plus à la satisfaction d'un désir

réalisable. En apparence, ils ne répondent à rien ; de fait, ils ont pour but de satisfaire l'être imaginaire qu'elle aime et qu'elle croit être. Tous ses gestes, ébauchés dans la vie réelle, ont un achèvement dans la fiction.

La tendance hystérique qui la gouverne a pris un tel empire sur elle que toute condition d'existence, quelle qu'elle soit, par le seul fait qu'elle est une réalité, suscite en elle une conception contradictoire. Qu'on la suppose à cette époque de sa vie transportée dans le milieu qu'elle a rêvé, grande dame à Paris, riche et blasonnée et elle ne verra plus dans les réalités voisines, dans ses habitudes de luxe et d'élégance devenues des tâches quotidiennes et monotones, que des sujets de tristesse et d'ennui. Elle estimera que les sensualités du luxe sont incompatibles avec les joies du cœur, que la distinction raffinée du bon ton dissimule la sécheresse des sentiments et la brutalité des actes. Et elle rêvera d'amours pauvres faites de sacrifice et de dévouement, elle rêvera peut-être d'une modeste bourgeoise, épouse d'un petit médecin obscur, au fond d'une province, trouvant le bonheur dans l'épanchement d'une tendresse partagée, dans l'accomplissement, loin des futilités mondaines, de devoirs simples et réguliers. Car le mal auquel elle

est en proie la contraint de vivre dans un mensonge perpétuel vis-à-vis d'elle-même et fait de l'irréel, du faux et du factice la loi nécessaire de ses aspirations, de ses désirs et de ses goûts.

Si elle aime Léon, c'est parce qu'atteint d'un mal semblable au sien celui-ci entre dans la conception imaginaire qu'elle s'est formée de l'amour. C'est sous ce déguisement qu'un sentiment vrai peut se glisser dans son âme. C'est à la faveur de ce qu'il y a de factice et de faux dans l'amour du clerc que son oreille reconnaît l'air de la romance et qu'un peu de tendresse émeut son cœur. Que l'on se rappelle, lorsque arrivent à Yonville-l'Abbaye les époux Bovary, cette merveilleuse conversation de l'auberge du Lion-d'Or : tandis que Charles écoute le pharmacien étalant sa suffisance et sa puérile érudition en de longues phrases prétentieuses, Emma et Léon se perdent dans une causerie qui les ramène sans cesse à exprimer des goûts communs, des sentiments partagés. Ils aiment de la même façon tout ce qu'ils ne connaissent pas et l'imaginent de même. Ils disent d'une voix mélancolique toutes les niaiseries consacrées par une littérature de feuilleton sur la beauté de la nature, sur la poésie des soleils couchants, des montagnes et de la mer, sur l'art, sur la vie, sur le monde, toutes les idées

de convention, tous les lieux communs du sentiment par lesquels certains tempéraments, épris d'impressions qu'ils ne peuvent ressentir, remplacent de bonne foi la sécheresse de leurs sensations et le néant de leur émotion personnelle, se persuadant à bon compte qu'ils ont franchi les plus hautes cimes de l'idéal. Ce point de vue semblable qui les unit, et en fait parmi cette population de villageois des êtres d'exception, ne tarde pas à se traduire par un amour réciproque. Chacun d'eux l'exprime par les mêmes formes convenues, de sorte qu'ils fabriquent l'un pour l'autre des sentiments artificiels transformés par le même apprêt et qui se correspondent admirablement.

Emma Bovary possède donc cette grande passion tant souhaitée. Va-t-elle s'y précipiter et se hâter d'en jouir ? Non, car cette passion, commencée dans la fiction, a réussi à s'acclimater dans la réalité, colorée des teintes du rêve en la personne de Léon. Or en raison du principe hystérique qui la gouverne, cette passion, par cela même qu'elle devient réelle, va susciter en elle un obstacle imaginaire. La voici amoureuse, aussitôt elle se conçoit vertueuse et attachée à ses devoirs, et, bien qu'elle ne ressente pas d'amour pour son mari, bien que la religion ni la morale n'aient d'empire sur son âme, il lui appa-

rait que l'immolation d'une grande passion à un austère devoir comporte un nouveau genre d'idéal et constitue un rôle à représenter. Elle se joue donc résolument la comédie du sacrifice, et le même esprit de mensonge qui a fait naître son amour élève une barrière fictive que la timidité de Léon ne franchira pas.

§

Telle est, de cette nature, la dualité tragique : elle engendre une lutte constante entre un état d'âme imaginaire et un état positif, un état de tempérament très fortement accusé. Tandis qu'en des êtres moins forts la fiction s'oppose à la fiction ou triomphe sans effort d'une personnalité sans relief, les deux éléments qui se livrent bataille dans l'âme d'Emma sont de puissance égale. Si jusqu'ici le monstre chimérique enfanté par le rêve a dominé et étouffé le personnage réel, celui-ci dorénavant va prendre sa revanche et c'est à son profit que va se jouer la comédie. Après le départ de Léon, Emma se rend compte en effet de l'illusion dont elle a été victime et il ne demeure en elle qu'un immense regret de n'avoir pas satisfait son amour. Aussi, lorsque Rodolphe Boulanger évoque à ses yeux

l'image des félicités qu'elle vient d'entrevoir, ne rencontre-t-il qu'une âme aspirant de toutes ses forces à la passion, à la passion toutefois telle qu'elle l'entend, car, à la suite de ses sens débridés, elle traîne toujours son ancienne conception d'amour idéal dont elle veut rencontrer chez son amant l'image équivalente. Rodolphe, qui remplit consciencieusement son rôle séducteur, lui facilite l'illusion. Son expérience de praticien a classé les femmes en deux ou trois catégories et il a trouvé de suite le cliché qui convient à celle-ci. « De tempérament brutal et d'intelligence perspicace », ce qu'il veut est très simple ; il sait que le désir d'Emma ne diffère pas sensiblement du sien, mais qu'elle ne se l'avoue pas à elle-même et qu'il est nécessaire de la tromper pour l'amener à l'accomplissement de son désir. Il dit donc ce qu'il doit dire et s'astreint à une attitude sentimentale, à une phraséologie romanesque qu'il devine indispensables. L'imagination de M^{me} Bovary n'en demande pas davantage pour édifier son rêve : l'ambiguïté de son être trouve son compte à cette passion qui satisfait en même temps ses instincts de volupté dissimulés sous l'idéalité convenue des sentiments, et les désirs de la chimère, puisque Rodolphe a endossé le costume du héros entrevu.

Un instant les deux termes de sa nature paraissent s'être enfin conciliés. Le duel continue pourtant, car cet accord apparent repose sur un double mensonge, qui, naïf et inconscient chez elle, mais volontaire et calculé chez son amant, doit fatalement aboutir à un heurt et se crever à l'angle aigu de quelque réalité impossible à contourner. Tandis que Rodolphe, en comédien supérieur, distingue parfaitement ce qu'il exprime de ce qu'il éprouve et circonscrit l'étendue de sa passion dans les limites de la possession physique, Emma s' imagine éprouver et inspirer l'amour absolu raconté dans les livres. Elle joint à sa réelle passion tout un cortège de miévreries sentimentales, un élément faux, étranger à elle-même, mais formant partie essentielle de l'idéal qu'elle applique. Rodolphe, qui s'est astreint pour la séduire à jouer le personnage romantique que l'on sait, a continué de lui donner la réplique par habitude prise, en raison de la difficulté qu'il y a à changer des rapports établis, et par suite de cet enchaînement fatal des situations qui, une fois posées entraînent et déterminent les paroles et les manières d'être. Mais lorsque Emma, poursuivant le développement logique de son rêve de passion absolue, lui demande de l'enlever, la gravité de l'acte à accomplir le ramène brusquè-

ment à la réalité de la situation, il dépouille un rôle qui comporte d'aussi scabreuses conséquences et rentre prestement dans la coulisse, laissant sa maîtresse terminer seule cette pièce, qui prend des allures de drame. Emma reçoit un choc terrible de cette rupture qui brise en même temps son cœur et sa chimère. Elle est près d'en mourir, mais il semble que la malheureuse, dans son continuel effort pour devancer les émotions et pour stimuler sa spontanéité, se soit soustraite aux causes naturelles de plaisir et de souffrance, aux lois normales de la vie, et il faudra que, par un acte de sa volonté, elle suscite la mort comme elle a naguère suscité la douleur, l'amour et tous les sentiments.

La violence de la crise qu'elle vient de subir a développé en elle un pouvoir critique et lui a fait comprendre la nature chimérique de l'idéal qu'elle a poursuivi. Mais son mal, dès lors, n'est plus guérissable et bien qu'elle connaisse à présent « la petitesse des passions que l'art exagère », malgré l'illusion perdue, le besoin persiste d'éprouver des émotions et, puisque la réalité ne les engendre pas, de falsifier sciemment cette réalité et de s'éprendre de la fable inventée par elle-même. Le joueur véritable, dominé par son penchant, joue encore lorsqu'il sait qu'on le vole et que les cartes sont biseau-

tées. Emma de même. Elle provoque sa nouvelle passion pour Léon comme une hallucinée volontaire qui déterminerait elle-même ses propres accès. Elle tente de lui appliquer comme un masque sa conception d'amour romanesque. De toute la force de ses nerfs, elle fait appel au mirage bienfaisant, essaie de se persuader qu'elle aime. Elle s'est résignée comme à un opium à cette fiction nécessaire, et après avoir découvert que Léon est « incapable d'héroïsme, faible, banal, plus mou qu'une femme, avare d'ailleurs et pusillanime », elle s'efforce encore, dès qu'il est loin d'elle, de l'imaginer autre et de galvaniser sa passion. Elle lui écrit, « mais en écrivant elle percevait un autre homme, un fantôme fait de ses plus ardents souvenirs, de ses lectures les plus belles, de ses convoitises les plus fortes ». Elle sait que ce fantôme n'existe pas et qu'elle n'en peut prêter la forme à aucun être vivant. Elle sait aussi qu'elle-même n'est pas la grande amoureuse qu'elle avait rêvé d'être. Devant ses yeux clairvoyants gît, lamentable, la dépouille du monstre dérisoire qui si longtemps la fascina. Mais impuissante à susciter la fiction que ne féconde plus l'illusion morte désormais, elle est plus impuissante encore à étreindre la vie réelle de l'effort de ses désirs épuisés et elle expie, par le suicide, cette

faute innocente et fatale de s'être conçue autre qu'elle n'était, d'avoir méconnu, en vertu d'une loi funeste de son tempérament, son être véritable.

Si à l'antique lutte entre le devoir et la passion, lutte qui remplit le drame cornélien, on compare ce conflit dans un cerveau entre l'imaginaire et le réel, ce dernier point de vue n'apparaît-il pas comme un antagonisme plus simple, plus élémentaire, et, partant, plus indestructible, plus constant et plus profond des éléments qui constituent la personne humaine ? Il n'importe plus de savoir si Chimène ou si Camille résisteront aux entraînements de leur amour au profit d'un devoir rigoureux, mais si M^{me} Bovary s'appartiendra à elle-même, si ses propres sentiments seront assez forts pour résister à l'invasion de sentiments étrangers, si elle sera en harmonie ou en contradiction avec elle-même, si le choc des événements fera vibrer son âme d'un accord parfait ou d'une dissonnance, si les différents moi qui entrent dans la composition de son être vont converger ou diverger, vont s'impliquer ou s'exclure. « Toute fiction s'expie, a dit Amiel, car la vérité se venge ! » Cet axiome formidable se dresse entre toutes les pages de l'œuvre de Flaubert, et le mensonge dont tous ses personnages

sont des victimes plus ou moins inconscientes est toujours expié par la souffrance, par la ruine, par le suicide, par le ridicule, ou, comme dans l'ancienne morale des tragiques grecs qui ne frappait pas toujours les coupables, par le malheur d'autrui. Cette vengeance de la réalité, M^{me} Bovary la voit surgir sur son seuil au retour du bal masqué à Rouen, sous la forme d'un jugement de saisie, et la petite bourgeoise qui, pour satisfaire les fantaisies de la grande amoureuse trônant dans son cerveau, a souscrit des billets en imitant la signature de son mari paie de sa vie les conséquences de cette fiction.

C'est encore une fiction semblable qui suscite dans l'épisode du pied-bot cette autre vengeance de la réalité bravée par un double mensonge. Car, dans cette œuvre admirablement composée, le mal psychologique de l'héroïne commande toute l'ordonnance du livre, réagit sur les phénomènes extérieurs et, faisant une sélection, adoptant ceux qui lui sont favorables, détermine aussi le contour des événements voisins. Si le garçon d'auberge Hippolyte a la jambe coupée, c'est parce qu'Emma s'est mis en tête d'aimer son mari et qu'elle a voulu s'en donner des raisons : avec l'idée supérieure qu'elle s'est formée d'elle-même, elle ne peut aimer le vul-

gaire officier de santé qu'il a été jusqu'à ce jour. Pour le rendre digne de son amour, elle l' imagine donc praticien célèbre, hardi novateur, dirigeant le mouvement médical de son temps : la sottise prétentieuse du pharmacien venant en aide à sa vanité sentimentale, tous deux décident de faire tenter l'opération de « l'intéressant stréphopode », et comme la sottise s'impose, Charles se laisse persuader par sa femme qu'il doit réussir, Hippolyte, endoctriné par Homais, consent à se faire opérer, et l'expérience aboutit à l'amputation pratiquée par le docteur Canivet.

II. FRÉDÉRIC MOREAU

Cette vengeance de la réalité apparaît d'une façon manifeste dans le simple rapprochement des deux titres par lesquels Flaubert a voulu successivement désigner ce livre, qui est devenu *l'Education sentimentale* et qui dut être d'abord intitulé *les Fruits secs*, ce livre si près de la vie qu'il s'en distingue à peine, tant le procédé artistique disparaît sous la vérité du rendu. La seconde et définitive dénomination du roman met en vedette la cause au lieu des

effets du vice cérébral qui arrache à la vraie connaissance d'eux-mêmes les deux principaux personnages et les contraint de se concevoir autres qu'ils ne sont. C'est parce qu'épris de l'idéal romantique ils se sont efforcés de le réaliser en eux qu'ils ont méconnu ou tenu en mépris leurs sentiments vrais et leurs véritables aptitudes et sont devenus des *Fruits secs* tant au point de vue sentimental qu'au point de vue intellectuel.

Le cas de Frédéric Moreau est fort semblable à celui de M^{me} Bovary. Comme elle, sous l'influence suggestive du romantisme, il s'est attribué des goûts et des sentiments en désaccord avec la vocation propre de son tempérament, comme elle, il s'est forgé de l'amour un idéal qu'il ne pourra réaliser, parce que cet idéal est faux peut-être, mais surtout parce qu'il est hors de la portée de ses sens. Plus encore qu'en Emma Bovary, et avec une plus flagrante évidence, la fiction bovaryque se manifeste en Frédéric Moreau selon son mode essentiel ; car si les conditions de milieu et de fortune sont toutes défavorables à la réalisation du personnage que celle-là a résolu de représenter, elles convergent au contraire pour faciliter à Frédéric l'accomplissement de son rêve. Comme il n'y peut parvenir, on ne saurait mettre en doute la profonde antinomie

qui existe entre son être réel et la conception imaginaire qu'il s'en est formée.

Si le mensonge dont il se repaît n'entraîne pas pour lui les suites funestes qui font parfois de l'héroïne de Flaubert une puissante personnalité de drame, la médiocrité de sa nature fournit l'explication de ce sort inégal : Emma Bovary apporte dans la vie des forces vives et le fantôme qui usurpe le gouvernement de son être trouve en même temps pour le servir une volonté agissante et se heurte à des instincts vivaces qui parfois lui résistent. Les choses vont autrement avec Frédéric Moreau : sa volonté molle est impuissante à animer, à traduire par des actes importants la fausse conception qu'il a de lui-même. Sans force pour s'opposer, par la vigueur d'un tempérament personnel, aux suggestions du rêve, il est sans force aussi pour réaliser ce rêve qui demeure en lui à l'état d'aspiration inassouvie, à l'état aussi de fascination, dont le seul effet funeste est de le rendre sourd à toute autre sollicitation, et de le détourner de sa voie irrémédiablement. Ainsi posé, il ne relève ni du drame, ni de la comédie et c'est peut-être le plus haut titre de gloire du grand Flaubert que d'avoir su faire vivre et respirer dans une atmosphère d'art un personnage si voisin de la vie qu'aucun relief

tragique ou comique ne le souligne à l'esprit du lecteur, soulevant l'émotion ou déchaînant le rire.

Dépourvu d'énergie, doué d'une sensibilité moyenne et d'un tempérament pondéré, d'intelligence ouverte, mais non artistique, parce que ses sens manquent d'acuité et de délicatesse, Frédéric se conçoit destiné à ressentir les joies les plus intenses de la passion, à atteindre les plus hauts sommets de l'art. Il a les yeux rivés sur un idéal qui exige une ardeur de tendresse et de passion, une spontanéité d'impressions et des qualités natives qui ne s'improvisent ni ne s'acquièrent, — et l'éblouissement causé par ce mirage l'empêche de faire emploi de ses facultés réelles qui le destinaient, semble-t-il, à remplir un rôle utile dans la société de son temps. La lecture des poètes de 1830 a formé en lui de toutes pièces sa conception de l'amour. Incapable de goûter ce qu'il y a dans l'art de véritablement artistique, la beauté de la forme, il a apporté dans ses lectures des préoccupations passionnelles. Au lieu d'admirer dans Chateaubriand, dans Lamartine, dans Hugo, la richesse des images, la magie du style, la cadence des rythmes il a cherché dans leurs œuvres des sentiments à éprouver, des émotions à consommer ; de sorte qu'après avoir apporté dans les choses de l'art une

âme avide de sensations, il apportera dans la vie des sensations et des sentiments entachés de littérature.

C'est en M^{me} Arnoux qu'il incorpore son rêve poétique, il l'a déployé sur elle comme un Zaïmph mystérieux qui lui communiquera la vertu secrète d'inspirer l'amour. Elle devient l'objet de la sentimentalité développée en lui par la littérature et cette passion commence non parce qu'il aime en réalité, mais parce qu'il veut aimer. Elle est le personnage indispensable auquel il rapporte ses rêveries, au moyen duquel il anime ses paysages, elle tient le rôle principal dans la comédie de son cœur. Mais cette passion, née dans son imagination, ne satisfait que son imagination. Assez forte pour faire obstacle à tout autre amour, à toute expansion de jeunesse, elle intervient toute-puissante pour entraver ses plaisirs, paralyser ses naissantes inclinations, briser ses habitudes. Elle le rend insensible à la tendresse de Louise Roques, met fin à sa liaison avec Rosanette et rompt son mariage avec M^{me} Dambreuse, mais elle ne peut rien pour elle-même, elle ne porte pas en elle cette puissance de réalisation par laquelle les désirs et les besoins vrais suscitent un effort approprié au but à atteindre.

Après avoir posé en principe qu'il aime, il n'éprouve aucun des effets ordinaires de l'amour. « Une chose l'étonnait, dit Flaubert, c'est qu'il n'était pas jaloux d'Arnoux. » Cet amour s'accommode fort bien de l'absence, et lorsque, son droit terminé, il retourne à Nogent, il se croit d'abord malheureux et près du désespoir ; mais « à force d'avoir versé sa douleur dans ses lettres, de l'avoir mêlée à ses lectures, promenée dans la campagne et partout épandue, il l'avait presque tarie, si bien que M^{me} Arnoux était pour lui comme une morte dont il s'étonnait de ne pas connaître le tombeau, tant cette affection était devenue tranquille et résignée. » Et c'est bien là, en effet, de cette passion la seule et véritable fonction : servir de thème à des épîtres, meubler la mélancolie des promenades solitaires.

Lorsque, après l'héritage de son oncle, il revient à Paris, il se prépare à ressentir, à la première entrevue, des spasmes de joie. Le calme de son cœur le stupéfie. Il s'obstine néanmoins dans son illusion volontaire et, à force de battre le briquet sur son cœur, il en arrive à entraîner à la suite de son imagination toute sa tendresse, toute sa sensibilité, à donner une apparence de réalité à ce fantôme de sentiment. Mais il y manque encore la

spontanéité et la puissance des passions vraies et s'il veut posséder M^{me} Arnoux c'est, — plus encore que par désir intense, — afin de réaliser sa conception amoureuse dans les formes prescrites, par amour-propre aussi et par vanité d'homme. Mais M^{me} Arnoux ne l'accompagne que jusqu'à la moitié de son rêve ; leur liaison s'en tient à une intimité de confidences, et, dans la petite maison d'Auteuil où elle s'est réfugiée pour résister à un sentiment qu'elle éprouve avec plus de sincérité que Frédéric, il lui conte « ses mélancolies au collège et comment, dans son ciel poétique, resplendissait un visage de femme si bien qu'en la voyant pour la première fois il l'avait reconnue ». Lorsqu'ils vont peut-être s'appartenir l'un à l'autre, les circonstances les séparent ; Arnoux, ruiné, emmène sa femme loin de Paris et le livre se termine, quelque vingt ans après, par cette visite de M^{me} Arnoux, rapportant à Frédéric dans un portefeuille de velours, brodé par elle de plumes d'or, la somme prêtée naguère à son mari. Elle lui avoue dans une émotion profonde tout l'amour qu'elle a ressenti, — et bien qu'il la soupçonne d'être venue pour s'offrir lorsqu'elle lui dit d'un air de désespoir : « J'aurais voulu vous rendre heureux », — bien qu'il soit repris par une

convoitise plus forte que jamais, furieuse enragée, il s'abstient de la posséder « pour ne pas dégrader son idéal », sa conception de l'amour qu'il a préférée à l'amour. Cet aveu final du sentiment vrai éprouvé par M^{me} Arnoux accentue la nature chimérique de la passion de Frédéric, impuissant à saisir un bonheur qui fut si près de lui, et le roman s'achève sur cette impression de grande tendresse gâchée.

LES PERSONNAGES DE SECOND PLAN

Si avec le terne héros de *l'Education sentimentale*, avec M^{me} Bovary, avec Léon, la vision de Flaubert a porté sur des êtres égarés par une duperie sentimentale, elle pénètre avec non moins d'intensité dans une autre région peuplée de phénomènes qui révèlent une duperie intellectuelle aussi complète et plus diversifiée. Semblable à cette baguette de coudrier, qui, entre des mains privilégiées, se courbe et se penche vers les sources cachées sous terre, l'acuité de son esprit est irrésistiblement aimantée, vers le mensonge caché dans les personnages et dans les faits ; elle le découvre dans les consciences, le rend visible à tous, l'étale dans sa difformité. Ce bovarysme intellectuel, qui se manifeste dans les actes et dans les paroles de Homais, de Deslauriers, de Pellerin et d'autres types secondaires, est, comme la précédente fiction, le produit

d'un désaccord entre deux termes, l'un réel et l'autre imaginaire, ce dernier tenu pour réel par défaut d'esprit critique et sous l'influence de mobiles divers. Mais l'illusion, dont l'individu la dupe, ne s'exerce plus seulement sur la qualité et la nature de sa sensibilité. Son intelligence aussi est en jeu ; c'est sur la valeur de ses facultés intellectuelles qu'il prend aussi le change, les imaginant d'une certaine façon tandis qu'elles sont autres, inférieures à l'idée qu'il s'en fait ou simplement différentes de ce qu'il les suppose.

Une revue rapide de tous les personnages de second plan, évoluant ainsi qu'en une lanterne magique dans l'angle lumineux formé par la vision du maître, nous les montrera se dédoublant tous fatalement d'après la formule bovaryque, usant, abusant de la faculté qu'a l'homme de se concevoir autrement qu'il n'est, et ne parvenant jamais à se saisir eux-mêmes.

Frédéric Moreau, victime d'une fausse conception de sa sensibilité, l'est aussi d'une fausse conception de son intelligence : l'ayant jugée artistique, il attend la révélation soudaine d'un don qui va le sacrer poète, peintre ou musicien ; aucune de ces vocations ne se déclare, et ce faux espoir, secondé par une mollesse native, s'oppose à tout effort

ayant pour but de développer les facultés plus humbles qu'il renie, dont il est doué, et qui l'eussent pu servir dans la vie.

Deslauriers, son ami d'enfance, préparé par une même éducation, en proie à une analogue tendance cultivée en commun pendant les années de collège, trahit, sous une autre forme, une conception également chimérique de lui-même et de la vie. Peu préoccupé du sentiment et dédaigneux de l'amour, son « moi » n'en est pas moins annihilé par la fascination d'un but vers lequel ne tendent pas ses propres aspirations, par un principe d'imitation qui lui impose des actes irréalisables pour lui. Il croit, d'après Balzac, au jeune homme pauvre, qui, surgissant de sa province, à force d'audace conquiert Paris. L'exemple des Rastignac, des Lousteau fait miroiter devant ses yeux les possessions de la fortune et du pouvoir, les assouvissements de l'ambition, les jouissances de la domination. Il s'est enthousiasmé d'un idéal d'énergie volontaire ; il croit qu'il suffit « pour obtenir les choses de les désirer fortement ». Le Julien Sorel de Stendhal s'accordant dix minutes pour saisir la main de M^{me} de Raynal hante son imagination. Mais pas plus que la violence des sentiments, les

forces de la volonté ne s'improvisent et c'est en vain que, pour appliquer sa formule, il se prescrit expressément des actes à accomplir : ces entreprises, qui n'ont point pour levier la spontanéité d'un désir, ne sont point secondées par cette énergie qui fait « obtenir les choses » et se brisent piteusement contre les réalités. S'étant prescrit, au mépris de son amitié pour Frédéric, de devenir l'amant de M^{me} Arnoux, il ne réussit qu'à se faire congédier. Plus tard il profite du dépit de Louise Roques, délaissée par ce même Frédéric, pour en faire sa femme, celle-ci s'enfuit avec un chanteur. En toutes choses son entêtement à se concevoir autre qu'il n'est, son parti-pris d'être malgré lui-même un homme d'action façonnant les circonstances et dominant la vie le vouent à des échecs.

Est-il besoin de retracer la caricaturale silhouette du pharmacien Homais ? Celui-ci incarne le bovarisme du savoir : l'esprit surexité par les mirages du progrès, l'imagination surchauffée par la vulgarisation des idées philosophiques, il s'est épris d'un idéal scientifique dont la médiocrité de son intelligence et l'insuffisance de son instruction lui interdisent l'accès. Mû par un mobile de vanité et sous

l'influence d'une prétention native, il prend ses enthousiasmes pour des aptitudes et son admiration pour la possession. De même que M^{me} Bovary a déformé les sentiments pour les adapter aux modes de sa sensibilité, il déforme les idées, les étrique et les rogne afin de les pouvoir retenir, comme en un lit de Procuste, dans l'étroite cavité de son cerveau. Pour lui tenir lieu de tout ce qu'il ignore, pour dissimuler l'abîme qui sépare le savant et le penseur qu'il croit être du sot présomptueux qu'il est en réalité, il a ramassé dans la petite presse tous les lieux communs sur le progrès et sur le cléricisme, quelques bribes d'histoire allant de la Saint-Barthélemy à la Terreur blanche, s'est fait une érudition de prospectus et d'almanach. Comme il ne possède aucune science positive qui le puisse mettre à même de critiquer des renseignements et des opinions puisés à des sources frelatées, toutes ces idées reçues, toutes ces connaissances de seconde main en viennent à composer toute sa personnalité intellectuelle, et ce mélange de nullité, de prétention, d'ignorance, produit cette mascarade qui donne à chacune de ses phrases une allure de comédie.

Le voilà se carrant dans son rôle de savant, gonflant son personnage à le faire éclater, imprimant

à sa voix des inflexions solennelles, aux plis de sa redingote une ampleur officielle, s'emplissant la bouche de mots techniques et ronflants, s'entourant d'un air d'importance et de supériorité. Pour ridicule et simplement risible qu'il apparaisse, le personnage ne laisse pas pourtant que d'être dangereux lorsque sa vanité est en jeu. S'il suggère à M^{me} Bovary l'idée de l'opération du pied-bot, c'est parce que, s'estimant un des principaux citoyens d'Yonville, il a jugé bon que cette commune acquît une notoriété de nature à rehausser sa propre importance. Il a donc décidé qu'Yonville, pour se mettre au niveau, devait avoir des opérations de stréphopodie. C'est par cette vanité toujours agissante que le mensonge qui est en lui produit ses effets funestes.

Voici, dans *l'Education sentimentale*, Pellerin à la recherche d'un amateur de tableaux. Ebloui par les splendeurs de l'art, peintre au même titre que le pharmacien est un penseur et un savant, en réalité, un esthéticien médiocre qui confond ses facultés critiques avec des facultés actives et prend ses enthousiasmes pour un don d'exécution. Dénué d'inspiration personnelle, hanté par les procédés des grands maîtres, et toujours espérant suppléer la nullité de son tempérament artistique par un effort

de compréhension. Aussi, pour fortifier le mensonge intérieur qui lui donne l'illusion de son génie, comme il revêt avec soin toute la terminologie technique du métier, comme il s'entoure de tout le décor, de tous les accessoires de son art ! Heureux lorsque, parfois, l'illusion des autres s'amalgame avec la sienne et prête main forte à son bovarysme, ainsi, lorsque Frédéric, visitant son atelier, désireux et convaincu d'aimer la peinture, admire, afin d'acquérir renom de connaisseur, les chefs-d'œuvre que Pellerin se flatte d'exécuter et qu'il lui montre avec emphase.

Voici, Arnoux, une ébauche de Bouvard, un Bouvard avant Pécuchet, tour à tour peintre, marchand de tableaux, faïencier, se croyant propre à tout parce qu'aucune impérieuse et réelle vocation ne limite ses aspirations, expiant par la faillite son universelle incompetence et la présomption de ses essais multipliés. Voici Delmar, le chanteur de cafés-concerts, devenu acteur de drame, incapable de résister à la suggestion de ses rôles. Les personnages qu'il représente à la scène ont banni de son être tous vestiges d'individualité personnelle, et la foule, avide d'incorporer son idéal, a installé, dans ce cerveau vidé, la fiction qui sert d'exutoire à ses besoins d'enthousiasme. Désor-

mais, « Delmar incarne le peuple ». Il a une mission sociale, il est devenu Christ et Sauveur. Son illusion, fortifiée par le désir de tous, par le commun amour du mensonge, lui a inspiré une foi si complète en sa nouvelle identité que le voici, en 1848, se portant candidat aux élections de la Seine et proposant de réduire à lui seul une émeute en montrant sa tête au peuple !

Enfin voici le cortège des bovaryques politiques, des Sénécal, des Dussardier, des Regimbard, des Compain, caricatures sinistres, jobards attendrissants, fantoches grotesques : Sénécal, « un futur Saint-Just », arraché à la réalité de son tempérament par l'attraction fascinatrice de l'histoire, Dussardier, héros naïf à l'âme de peuple, halluciné par les idées de justice et de fraternité, condamné par son ignorance à prendre les mots pour des choses et à être la proie de la première volonté étrangère qui imprimera une direction à sa combativité. Tous deux sont doués d'une active énergie, aussi le mensonge qui les gouverne va-t-il se traduire autrement que par la bêtise des paroles et la comique affectation des attitudes, — par des actes dramatiques. Avidé d'infliger sa volonté, d'âme dure et impitoyable, Sénécal, après avoir payé son tribut de souffrance au rêve humanitaire auquel

il s'était voué, dépouille brusquement son personnage d'emprunt ; devenu agent de police, c'est lui qui, par un de ces incidents romanesques si rares dans l'œuvre de Flaubert, tue de son épée, au milieu d'une émeute, Dussardier, le brave commis que ses déclamations ont naguère endoctriné.

Regimbard appartient à la pure comédie : des deux termes antagonistes, le réel et l'imaginaire dont les rapports divers constituent la personne humaine telle que l'a perçue Flaubert, le premier a presque entièrement abdiqué. Il n'y a donc plus de lutte, plus de drame à redouter : c'est ici le domaine de la caricature et du rire. Qu'importe que des êtres veules, sans originalité propre et sans consistance réelle, soient meublés de sentiments et d'idées recrutés autour d'eux dans l'exemple ? ces mobiles empruntés ne trouveront pas dans les âmes inertes des personnages la sève qui les ferait reverdir, pousser et jaillir en actes extérieurs, en manifestations efficaces ou dangereuses. La mascarade va s'en tenir à une promenade décorative et c'est avec une entière gaîté que le spectateur assiste aux ébats bouffons du grave fantoche dont la solennité s'étale parmi l'inconsistance de l'être réel. De personnalité nulle, Regimbard s'est institué républicain et patriote, parce qu'il faut bien être pourtant quelque

chose. Il a la haine de l'Angleterre et veut prendre le Rhin. « Delenda est Carthago. » Il prétend se connaître en artillerie et il lui suffit, pour entretenir son illusion, de se faire habiller par le tailleur de l'Ecole polytechnique. Par quelques procédés aussi simples, par l'invariabilité des attitudes, la rigidité inflexible du masque, la profondeur d'un silence obstiné, il en impose à son public ordinaire. La clientèle des cafés qu'il fréquente l'appelle « le Citoyen » ; il passe pour un penseur et pour un grand homme, sa femme partage cette opinion, et plus tard les petites ouvrières de M^{me} Regimbard seront malheureuses dans leur ménage parce qu'elles l'auront conservé comme idéal.

A ce dernier plan de l'œuvre de Flaubert grouillent tous les personnages en grisaille auxquels l'intérêt personnel, la profession, la caste et le milieu social ont imposé leur conception d'eux-mêmes, leurs idées, leurs sentiments et leurs actes. Ils révèlent l'étroite corrélation qui rattache tous les phénomènes moraux réunis en faisceau par la vision du maître aux phénomènes de l'hypnose. Dans une des phases particulières à cet état, l'hypnotisé auquel on présente un objet, accomplit aussitôt sans relâche le mouvement dont cet objet

suscite l'idée : un ouvrage de tricot placé entre les mains d'une femme provoquera de sa part l'action de tricoter qu'elle exécutera sans cesse, jusqu'à ce que le magnétiseur la réveille ou lui inspire un autre acte par un semblable procédé. C'est ainsi que le notaire Marescot, à la vue des panonceaux dorés qui surmontent le portail de sa maison, conçoit toute sa personne morale, les attitudes et les paroles congruantes aux actes de son ministère, les opinions qu'il doit professer, les sentiments en rapport avec sa situation officielle. L'écharpe municipale du maire Foureau lui rend le même office qu'à l'heureux tabellion sa plaque armoriée. Le jeune vicomte de Cisy s'hypnotise lui-même sur le pommeau de son stick, et l'introduction de ses mains dans la peau souple de ses gants jaunes lui révèle ses facultés, sa raison d'être, les modes de sa sensibilité, toute sa philosophie de la vie. Dans sa qualité de gentilhomme et de riche propriétaire terrien, le comte de Faverges découvre son âme et ses aspirations, la mesure de ses ambitions, tout l'arsenal de ses opinions politiques, religieuses et sociales. Le curé Bournisien, l'abbé Jeufroy, revêtent avec leur soutane toute leur personnalité morale ; elle est le talisman qui leur inspire toute la série des actes à accomplir, l'onction des pa-

roles consolatrices, la sévérité des remontrances, la dignité du maintien, la foi, la charité, et qui soudain les initie aux lettres et aux sciences, les gratifiant d'opinions très précises sur l'art et le théâtre, l'histoire et la géologie. Prêtre excellent, le curé Bournisien est catholique et dévot comme Homais est libre penseur et voltairien. Ses raisons de croire aux dogmes qu'il enseigne sont équivalentes à celles qui induisent l'apothicaire à être « pour la profession de foi du vicaire savoyard et les immortels principes de 89 », et à croire à un Etre suprême qui l'a placé ici-bas pour y remplir ses devoirs de citoyen et de père de famille. Une égale inconsistance met les uns et les autres à la merci de la première suggestion sociale qui, une fois pour toutes, imprime à leur activité et à leurs intelligences une direction invariable.

Parfois, un mobile violent surgissant soudain, l'intérêt, la peur, suffit pour bouleverser la conception que le personnage avait de lui-même. Dans *l'Education sentimentale*, dans *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert a écrit des pages à la Tacite sur ces brusques évolutions, sur ces transformations causées par la peur dans les consciences. Lors de la chute de Louis-Philippe, M. Dambreuse, le riche banquier, découvre qu'il a toujours été ré-

publicain ; il se réjouit des événements, déclare sa sympathie pour les ouvriers, et Martinon qui l'accompagne chez Frédéric pense qu'il faut se rallier à la République, parle de son père laboureur, fait le paysan, l'homme du peuple. — Les choses se passent de même à Chavignolles : le comte de Faverges oublie qu'il est légitimiste pour ne se souvenir que de sa haine contre les d'Orléans. « On ne les reverrait plus. Bon voyage. Tout pour le peuple désormais. » Le curé Jeufroy bénit l'arbre de la liberté et dans son allocution tonne contre les rois, glorifie la République. « Les puissants alors flagörnaient la basse classe. Tout passait après les ouvriers. On briguait l'avantage de leur appartenir. Ils devenaient des nobles. »

Et Flaubert nous fait sentir que ces fantoches n'ont pas même le courage et la franchise de leur peur : le cynisme leur fait défaut qui leur permettrait de demeurer clairvoyants vis-à-vis d'eux-mêmes, une pudeur les empêche de se contempler dans leur réalité. Pour les sauver, leur faculté de se concevoir autrement qu'ils ne sont se met en branle aussitôt, et leur épargne la pleine conscience de leur palinodie. Ils s'efforcent de se duper eux-mêmes : le mensonge qu'ils se forgent est un palliatif au mensonge qu'ils font aux autres, et à entrer ainsi dans

l'illusion de leur rôle, la comédie leur devient plus facile. La nullité de leur tempérament leur permet de prendre le change sur le mobile qui les détermine et de farder la peur des couleurs de la bonne foi, des apparences d'une conviction personnelle. Et il est vrai que cette sournoise évolution où la duplicité, l'hypocrisie, la sottise et la lâcheté s'allient, dans des proportions dont il est hasardeux de faire le départ, intervient le plus souvent dans les actes humains. Les purs coquins sont rares, et nous ne les concevons tels que pour satisfaire nos besoins d'indignation. Dans la réalité, la bêtise tempère presque toujours la bassesse des instincts, la bêtise, telle que la conçoit Flaubert, une duperie de soi-même.

Cette bêtise spéciale découle, par un lien fatal, de la fausse conception d'eux-mêmes, propre à tous ses personnages : après les avoir contraints d'exécuter des actes auxquels ils sont particulièrement inhabiles, elle s'épand dans les idées, se carre dans les paroles, se délaie dans les conversations. On a vu comment M^{me} Bovary, Frédéric Moreau, Homais, Pellerin, pour entretenir l'illusion qui les égale au modèle fascinateur, sont tenus de falsifier et de déformer les sentiments et les idées inaccessibles à l'aridité de leur cœur ou à la faiblesse de

leur intelligence. Or ils échangent entre eux les opinions issues de cette sophistication et font sonner dans leurs discours la note discordante qui s'élève de leur âme adultérée. Que l'on évoque, dans *Madame Bovary*, les deux conversations entre Emma et Léon; celle de l'auberge d'Yonville, celle de l'hôtel de Rouen, la discussion sur le théâtre entre Homais, le curé Bournisien, Binet et Bovary, puis, dans *l'Education sentimentale*, les réunions chez Frédéric, le punch chez Dussardier et, dans *Bouvard et Pécuchet*, les questions posées par les deux amis au curé Jeufroy, ces étonnantes controverses auxquelles prennent part le comte de Faverges, son intendant, le maire Foureau, Marescot, M^{me} de Noares, la dame de compagnie du château, et, lorsqu'il s'agit d'un point de théologie, Reine, la servante du curé. Aucune des opinions exprimées n'est basée sur un fait positif, sur une raison de nature à la justifier; mais chacune a pour origine un enthousiasme, un parti pris, l'intérêt, la position sociale ou la profession, et grâce à l'évolution bovaryque, grâce à l'ignorance qui la facilite, ces mobiles de sentiment et d'intérêt prennent la force et l'apparence d'un argument et déterminent des convictions.

LA TENTATION DE SAINT ANTOINE ET BOUVARD ET PÉCUCHET

Bouvard et Pécuchet méritaient de tenir une place à part parmi les personnages mis en scène par Flaubert. Ils ne sont plus, comme les précédents, des individualités isolées ou des types dont la généralité est circonscrite dans les limites d'une catégorie sociale, d'un groupe d'êtres soumis à des influences semblables. Ils ont, eux, la valeur d'un symbole ; ils incarnent l'humanité. La représentation artistique dont ils sont l'objet a été accompagnée d'une abstraction qui les a dépouillés de toutes particularités trop contingentes et ne leur a laissé en partage que les tendances communes à tous les hommes.

En eux donc, la faculté d'évolution, perçue par Flaubert dans toutes les consciences individuelles, va s'incorporer, va fonctionner ouverte-

ment comme le rouage essentiel, moteur de la machine tout entière et ce jeu intérieur ne sera plus masqué par la complexité des mobiles que l'on voit s'entremêler dans l'âme des autres personnages et qui dirigent tour à tour leurs actes. Homais, par exemple, se conçoit autre qu'il n'est, savant et philosophe, sous l'influence d'un double mobile : l'absence d'esprit critique n'est pas le seul agent de l'opération mentale qui lui fait prendre son admiration de la science pour la possession de la science, mais ce défaut de critique est secondé par une excessive vanité, et ce mobile complémentaire, en l'incitant à une duperie des autres plutôt que de lui-même, nuit à la netteté de l'évolution bovaryque, lui substituant, dans une proportion inappréciable, un principe étranger qui suffirait au besoin à déterminer l'accomplissement de l'acte. C'est ce mélange des causes déterminantes qui rend le personnage du pharmacien, tantôt comique, lorsqu'il déroule, sous des mots pompeux, le vide de sa pensée, tantôt odieux, lorsqu'il fait interner dans un hospice le mendiant qu'il a vainement tenté de guérir d'un mal d'yeux. Cette confusion de mobiles, empiétant les uns sur les autres, ne se manifeste plus dans les actes exécutés par Bouvard et Pécuchet : s'ils se conçoivent autres qu'ils ne

sont, c'est sans l'intervention d'aucun principe d'intérêt, spontanément, et en vertu d'une évolution fatale qui apparaît alors comme la loi de tout organisme humain. S'ils montrent, parfois, une inoffensive vanité, elle n'est pas, à vrai dire, le motif qui détermine leurs actes, elle ne vient qu'après et lorsqu'ils ont acquis la faculté de percevoir la bêtise. Ce sentiment existe en eux pour qu'aucune des passions inhérentes au cœur humain ne leur soit tout à fait étrangère, mais il n'entraîne aucun effet malfaisant. Tous deux représentent une humanité sympathique et pitoyable et l'élément qui prédomine dans leur cerveau est le désir de savoir, une soif de certitude, une aspiration toujours tendue vers la solution des problèmes qu'ils entrevoient et toujours déçue.

Flaubert, transportant dans la philosophie sa vision d'artiste, a constaté avec eux ce bovarysme irrémédiable de l'homme, toujours ce mal de la pensée et de l'imagination, qui l'incline à se concevoir autrement qu'il n'est, à méconnaître ses instincts pour céder à l'attraction des problèmes qui l'environnent et le fascinent, à briser toujours l'effort de son cerveau contre le mur mystérieux qui lui dérobe la vue de l'absolue vérité, ou plutôt à imaginer, hors de la portée de son intelligence et de ses

sens, un au-delà dont la perspective devient plus lointaine après chaque effort fait pour l'atteindre. Il a signalé cette disproportion formidable entre les interrogations posées par l'inquiétude de notre esprit et nos moyens d'y répondre. Quelle influence singulière nous arrache ainsi à nous-mêmes et, à l'heure présente, dresse l'idée en face de l'instinct, créant à côté de nos besoins réels des besoins imaginaires auxquels nous donnons l'avantage? Ce principe hystérique, qui s'élève du fond même de notre nature comme un mode à rebours de notre sensation exaspérée, ce principe qui a donné naissance à toutes les théogonies, à tous les systèmes philosophiques et à toutes les sciences, Flaubert, l'étreignant sous ses deux formes, en a exprimé l'inexorable ironie, en a dévoilé le développement fatal dans un double effort, dans cette amère lamentation, *la Tentation de Saint Antoine*, dans cette comédie caricaturale, *Bouvard et Pécuchet*. Il a fait comparaître, dans le premier de ces livres, toute la série des religions glorifiant tour à tour ou méprisant la chair et se détruisant les unes les autres par des affirmations inconciliables. Il les a montrées comme les rêves successifs et incohérents de la cervelle humaine. Dans le second, il a évoqué tous les systèmes scientifiques, toutes les no-

tions acquises, toutes les idées philosophiques, et, armant, comme des gladiateurs ces protagonistes de la Connaissance, il les a poussés dans l'arène afin qu'ils s'entretuent sous le heurt des démentis brutaux, avec le glaive des flagrantes contradictions.

Peut-être objectera-t-on que les nombreuses déceptions, les insuccès multipliés subis par des fan-toches tels que Bouvard et Pécuchet, ne prouvent rien contre l'absolu de la science? qu'en choisissant des êtres aussi inconsistants, Flaubert a enlevé beaucoup de force à l'idée qui se dégage de son livre, soit, comme l'a dit Maupassant, la démonstration de l'« impuissance de l'effort, la vanité de l'affirmation et toujours l'éternelle misère de tout ». Ce pessimisme n'est, en effet, que la métaphysique supérieure du livre qui contient aussi un point de vue psychologique plus voisin de nous. Flaubert, dominé par son tempérament d'artiste, n'a pu se résoudre à manier des idées abstraites sans les incorporer dans des types, dans des personnages vivants : c'est dans les replis de leurs cerveaux qu'il suivra la marche incertaine de l'idée.

Donc Bouvard et Pécuchet incarnent un mythe qui comporte deux degrés d'initiation : s'ils sym-

bolisent d'une façon transcendante l'humanité, l'intelligence, ou plutôt l'illusion humaine, ils personnifient aussi l'homme moderne, arrivant dans la vie avec des facultés à peu près semblables à celles de ses premiers ancêtres et se trouvant en présence de l'infinité des idées philosophiques, morales, littéraires et scientifiques élaborées par les dix-huit siècles de notre civilisation, greffée sur les acquêts des sociétés helléniques et du monde latin. Le développement de l'instruction prodiguée à tous, la diffusion par la presse des idées générales, des aperçus sur toutes choses, donnent à chacun la conscience de l'effort accompli et soulèvent un sentiment d'admiration pour les résultats acquis; et ce sentiment d'admiration, de vénération pour la science, est d'autant plus vif que plus grande est l'ignorance de ce tard venu « dans ce monde trop vieux ; » — les facultés de foi et d'enthousiasme ne sont-elles pas souvent en raison inverse des facultés de compréhension ?

Bouvard et Pécuchet sont doués de ce sens de la vénération. Ils sont très ignorants et de plus dépourvus de tout goût particulier qui puisse incliner vers une unique direction l'énergie de leur tempérament, les absorber et les satisfaire par la perpétuité d'un plaisir toujours renaissant. Ainsi

faits, ils sont facilement dupes de tous les mirages qui les environnent. La pensée humaine dresse autour d'eux ses cimes et les sollicite avec une égale insistance sous toutes ses faces. Pleins de foi et poussés par la seule force de leur admiration, ils abordent avec intrépidité tous les problèmes, et de même que M^{me} Bovary, sous l'influence de l'exaltation romantique, prend le change sur sa propre nature et se croit faite pour éprouver les tendresses idéales d'un chimérique amour, de même Bouvard et Pécuchet confondent l'enthousiasme que leur inspirent les arts et les sciences avec une aptitude à les comprendre et à les appliquer. C'est cette fausse conception d'eux-mêmes qui cause leurs mécomptes perpétuels, c'est cette disproportion entre les rôles qu'ils se croient propres à tenir et leur inaptitude à les remplir qui fait naître leurs prompts déconvenues et fait saillir le côté comique de leurs personnages.

§

Flaubert a su accentuer ce relief comique en attribuant à chacun d'eux un semblant de tempérament et en faisant accomplir par l'un, à charge de

réciprocité, les actes appropriés à la nature de l'autre et en désaccord flagrant avec ses propres tendances. Bouvard, plus sanguin, enclin aux plaisirs de la chair et à ceux de la bonne chère, bon vivant et d'humeur grivoise, paraît plus propre à subir les excitations du monde extérieur : entraîné par Pécuchet dans les spéculations de la philosophie transcendante, il s'y lance éperdument et, l'esprit confondu par les contradictions des systèmes, tombe dans le scepticisme. Son incompétence notoire ajoute au comique de la situation, lorsqu'à la suite d'une discussion Pécuchet constate l'état d'âme de son ami. « Ce fut une surprise, un écrasement. Bouvard ne croyait même plus à la matière. » — Pécuchet, plus cérébral, d'humeur plus morose et de sens plus réfléchi, semble offrir plus de prise aux fascinations de l'idée pure ; c'est lui qui, après avoir été le témoin furtif d'une scène de passion, veut pénétrer dans ce monde inconnu pour lui de l'amour. Subjugué par la puissance de l'exemple, il s' imagine qu'il est propre à le ressentir et à l'inspirer et après s'être renseigné auprès de Bouvard, il se livre, avec leur petite bonne Mélie, à des expériences dont le résultat lamentable a bientôt fait de détruire son illusion et de le dissuader de nouvelles tentatives.

C'est ainsi que, se complétant l'un l'autre par des ombres d'inclinations, Bouvard et Pécuchet s'entraînent tour à tour dans leur sphère réciproque afin de rendre plus criarde encore la dissonance qui toujours éclate entre leurs essais et leurs moyens de les réaliser. Et après chacune de leurs expériences, ce qu'il nous faut constater, c'est l'antagonisme indestructible entre leur tempérament et les goûts qu'ils se supposent, entre leurs aptitudes et les buts divers qu'ils se sont proposé d'atteindre, l'idéal dont ils se sont engoués.

D'ailleurs, en dehors de ces nuances légères, indiquées entre Bouvard et Pécuchet, pour les distinguer l'un de l'autre et souligner l'inanité de leurs efforts, leur vraie caractéristique est de n'avoir aucune vocation spéciale, aucune accentuation de tempérament. Ils n'ont que le degré d'être et de consistance nécessaire pour pouvoir prendre toutes les formes de la vie dès qu'une circonstance fortuite leur imprime une direction. C'est ce néant, ce défaut de tout amour déterminant qui leur fait adopter tour à tour les occupations les plus diverses, aborder les études les plus dissemblables. C'est parce qu'aucun goût dominateur ne les dirige vers la chimie plutôt que vers la médecine, vers l'agriculture ou le jardinage plutôt que vers l'ar-

chéologie, la philosophie ou l'économie politique, qu'ils sont ainsi attirés par chaque manifestation de l'activité humaine, aimantés vers chaque point lumineux de la science et de la pensée, et que, n'étant point retenus par l'assouvissement d'une intime satisfaction, ils s'en détournent bientôt, lassés par l'insuccès résultant de leur inaptitude, rebutés par les contradictions des savants, d'autant plus apparentes à leurs yeux et concluant d'autant plus à la vanité de la science tout entière qu'ils ne sont point eux-mêmes attachés à une opinion personnelle et préférée.

Leur vie n'est qu'une comédie perpétuelle qu'ils se jouent à eux-mêmes, un continuel effort pour aimer et pour comprendre. Ils s'efforcent au Louvre de « s'enthousiasmer pour Raphaël » ; ils essaient de prendre des notes au cours d'arabe du Collège de France. M^{me} Bovary, croyait que certains pays privilégiés, certains sites et des décors extérieurs sont propres à susciter des états d'âme et à produire l'amour. De même Bouvard et Pécuchet croient qu'il existe une recette infaillible et précise pour devenir des savants. Ils la cherchent dans les manuels spéciaux, tâchent de l'appliquer ; mais bien qu'ils reproduisent de leur mieux le costume, les gestes et toutes les apparences exté-

rieures des savants qu'ils veulent être, toujours leur incapacité et leur ignorance foncière aboutissent à un cataclysme lorsqu'ils se heurtent à une réalité. S'étant imaginé d'être géologues, ils achètent le *Guide du voyageur géologue* de Boné, et, dociles aux recommandations du livre, se munissent d'un havre-sac, d'une trousse, s'arment de l'immense bâton du touriste et n'hésitent pas à prendre la qualité d'ingénieurs. Ils parviennent ainsi à échafauder l'illusion du personnage qu'ils ont résolu d'être, et, en véritables don Quichotte, croient du premier coup avoir trouvé l'objet de leurs recherches. Pensant découvrir un poisson antédiluvien, ils déterrent un vieux mât qui soutenait une falaise et risquent de produire un formidable éboulement : le garde-champêtre et un douanier les arrêtent. Et comme ils vont au bout de chacune des aventures qu'ils entreprennent, toujours la réalité vient briser implacablement le mensonge forgé par leur imagination.

C'est ainsi que les deux compères échouent dans leur tentative d'exploitation agricole, que le microscope, dont ils ne savent se servir, leur cache les objets au lieu de les grossir, que l'alambic dans lequel ils confectionnent la Bouvarine éclate, menaçant de les tuer. Recherchant la cause de cette

dernière infortune, l'idée leur vient qu'elle consiste peut-être en ce qu'ils ne savent pas la chimie. Et de fait, il y a toujours quelque chose qu'ils ne savent pas, quelque chose d'indispensable à connaître pour assurer le succès de leurs diverses entreprises. Et à chaque page se manifeste l'effroyable disproportion entre les désirs que font surgir en eux toutes les découvertes annoncées de la science et leur incapacité d'en jouir, de les comprendre, de les appliquer ; toujours et partout le défaut de vocation, toujours un abîme entre leur point de départ et le but à atteindre.

Mais c'est aussi par là qu'ils symbolisent l'humanité, c'est ici qu'apparaît de nouveau cette conception d'un bovarysme métaphysique, cette disproportion démesurée entre les buts que se propose l'esprit humain et les résultats de ses recherches. L'homme n'est-il pas, vis-à-vis des suprêmes interrogations que l'inquiétude de son esprit lui pose, dans la même situation que l'ignorant de notre époque, auquel une demi-instruction a suggéré le désir de connaître toute la science, sans lui fournir la puissance de la posséder ? Tous les problèmes résolus ont-ils apporté un apaisement à son angoisse ? N'en est-il pas vis-à-vis des questions essentielles qui l'agitent, malgré toutes les apparences de

progrès réalisés, au même point que son aïeul des tribus quaternaires ? La même ignorance ou des fictions pareilles ne répondent-elles pas aux mêmes préoccupations de son âme ! N'ignore-t-il pas toujours d'où il vient, où il va ? Et quant aux progrès accomplis, ont-ils fait autre chose que déplacer l'objet de sa recherche ? Le désir d'augmenter son bien-être ou son bonheur, aiguillon de toutes les découvertes, semble n'être que l'éternel appât qui l'incite à remplir sa loi, l'incessante duperie qui le contraint d'accomplir l'évolution de son esprit. Sa destinée est d'atteindre à la civilisation, de prendre connaissance du monde qui l'environne, d'en découvrir les lois et les secrets. Il faut donc qu'il s'imagine avoir un intérêt personnel à faire ces découvertes : il le croit, se met au labeur, trouve les lois des nombres, découvre les propriétés des corps de la nature, apprend à connaître et à utiliser des forces nouvelles. Mais chaque satisfaction, accordée à ses besoins de bien être, fait surgir en lui de nouveaux besoins. Déjà il ne jouit plus de l'assouvissement procuré à ses désirs anciens, mais il souffre de ne pouvoir contenter ses plus récentes convoitises et son esprit tourmenté s'ingénie en de nouvelles recherches. Toujours le même espoir d'accroître son bonheur est le but qu'il poursuit,

inlassable ; ce but est vain, cet espoir est un leurre et ce n'est pas à lui que ses efforts profitent. Ils augmentent le nombre de ses *connaissances* et non le nombre de ses *joies* ; ce n'est point ce qu'il en espérait, il a été dupé et il semble qu'un Génie de la Connaissance donne la réplique dans les régions mythologiques au Génie de l'Espèce imaginé par Schopenhauer. Croyant servir ses intérêts, l'homme sous le jour de cette conception, ne ferait qu'accomplir la loi de son être d'une façon à peine un peu plus compliquée que le corps qui cède à l'attraction de l'aimant, que le fruit qui se développe et mûrit au soleil. Le but imaginaire qu'il poursuit sans cesse ne serait que le ressort de son évolution : c'est pourquoi il se dérobe au moment d'être atteint, c'est pourquoi, dès qu'il a rempli sa fonction de moteur en communiquant à la machine humaine l'impulsion qui la porte en avant, il se retire brusquement pour aller de nouveau se tendre un peu plus loin.

SOIS EN HARMONIE AVEC TOI-MÊME

Le philosophe qui, comme Flaubert, a pénétré la duperie de ce secret mécanisme, sait que tous les buts sont vains. « Oui, la bêtise consiste à vouloir conclure », dit-il dans une lettre à Louis Bouilhet, et cette définition qui étreint toute la bêtise humaine s'applique très spécialement à la bêtise de Bouvard et de Pécuchet : car ceux-ci ne s'intéressent à chaque science particulière, que pour les applications qu'ils en veulent faire ; les conclusions seules leur importent et jamais ils ne possèdent les éléments d'une conclusion. La vocation leur fait défaut, la spontanéité, l'amour créateur de l'hallucination bienfaisante qui, extériorisant le rêve, fait croire à sa possession. Il sait aussi ce philosophe, que si, à l'inverse de ses deux héros, des savants véritables consacrent leur vie entière à rechercher des vérités ardues, érigent des systèmes absolus en

face d'autres systèmes absolus, sans être rebutés par ces incompatibilités, persévèrent dans des applications démenties constamment par des expériences contraires, c'est parce que ceux-ci ont l'amour de la recherche et de la science pour elles-mêmes, ont la vocation qui aveugle leur critique, sont soutenus par un goût personnel, qui n'est en quelque sorte qu'une forme supérieure de l'instinct ; comme les oiseaux construisent leurs nids en vertu d'une impulsion fatale qui les dirige, ils construisent la science « suivant les données fournies par un coin de l'étendue » et cette science, « peut-être comme le pense Bouvard, ne convient-elle pas à tout le reste qu'on ignore, qui est beaucoup plus grand et qu'on ne peut découvrir ». Quant à son utilité, à sa raison d'être, elle n'en a d'autre que de répondre au développement fatal de l'intellect humain. Indifférente à notre bonheur, elle n'est, malgré les espérances que nous fondons sur elle, que l'un des modes de réalisation de la loi supérieure, qui, à travers les mille variétés de la vie individuelle, à travers les mille accidents de nos volontés, préside à notre évolution et nous pousse, sans profit pour nous, de la barbarie à la civilisation et aux lentes dissolutions de la décadence, de sorte que la vanité de tout se confond avec l'illusion de tout.

Quelles seront les applications pratiques d'une telle conception de la vie ? A quelles attitudes, à quels actes sera déterminé l'esprit conscient cette duperie, de ce jeu métaphysique ? L'Orient, enclin aux longs assoupissements, aux détachements de la personnalité, répond par l'opium du Nirvana : — Abolis ces désirs et ces vouloirs dont tu connais la vanité, ne commets aucun acte, étouffe toute idée dans son germe, clos tes sens aux perceptions extérieures, ta conscience au songe intérieur, renonce à tous les caractères individuels qui constituent l'infirmité de ton moi, rentre, absorbe-toi dans l'être universel qu'aucune détermination ne trouble ainsi qu'un mauvais rêve, évanouis-toi sans crainte dans les abîmes de la vie sans forme et sans pensée.

Travaillé par les ferments d'action que roulent dans ses veines d'occidental les globules de son sang gaulois, Gustave Flaubert incline vers une solution tout autre, moins mystique et plus conforme au tempérament de sa race. Elle est résumée dans la lettre déjà citée à Alfred Le Poittevin, dans le « Sibi Constat » du poète dont il livre à son ami la pacifiante formule. « Enfin, dit-il, je crois avoir compris une chose, une grande chose, c'est que le bonheur pour les gens de notre race est dans l'idée et pas ailleurs. Cherche quelle est bien ta nature et

sois en harmonie avec elle. « Sibi constat », dit Horace ; tout est là. » — Si les buts sont illusoires, l'effort approprié ne l'est pas ; si l'art, la science et la philosophie ne sont autre chose que des manifestations de notre activité au même titre que le travail manuel et le déploiement de la force physique, elles n'en renferment pas moins un principe d'intérêt légitime, la force du goût qu'elles inspirent. L'illusion consiste à croire qu'elles ont un but utile et que le bonheur réside ailleurs que dans l'énergie même de ce goût individuel, — qu'il réside dans la possession d'un résultat. Il importe seulement à chaque homme de connaître ses aptitudes et ses tendances, au milieu de toutes les suggestions d'idées et de sentiments étrangers, de distinguer ses propres aspirations, de savoir découvrir sa vocation spéciale et de l'adopter, de chercher sa loi et de l'accomplir. Le bonheur réside dans cette conformité entre la destination de notre principe actif et l'application que nous en faisons : le plaisir de cette intime concordance nous masque la vanité du but et nous épargne d'y songer. Donc ayant acquis cette précieuse connaissance, « travaillons sans raisonner », selon le précepte de Martin, et aux insinuations maladives du rêve, aux arguments captieux de l'analyse, répondons comme Candide :

« Cela est bien dit, mais il faut cultiver notre jardin. »

Flaubert a trouvé dans l'accomplissement de sa tâche littéraire cet équilibre de sa nature. « La lassitude de l'existence, écrit-il à Le Poittevin, ne nous pèse pas aux épaules quand nous composons. » Et si la plupart de ses personnages sont déchirés par la lutte des éléments contradictoires, quelques-uns rencontrent l'apaisement et le calme dans la perpétration d'une tâche réputée inférieure, mais qu'importe ? puisqu'elle est appropriée à leur nature et absorbe dans un entier assouvissement toutes les forces de leur activité. C'est ainsi que Bouvard et Pécuchet, revenus enfin de l'odyssée de leurs vains désirs, abordent aux régions sereines de la paix intérieure, lorsque, ayant discerné leur véritable vocation, ils se mettent à copier. Et le vrai sage de l'œuvre n'est-il pas le percepteur Binet, qui possède un tour et jouit d'un bonheur complet à tourner des ronds de serviette dont il encombre sa maison « avec la jalousie d'un artiste et l'égoïsme d'un bourgeois » ou « à imiter avec du bois une de ces ivoireries indescriptibles, composées de croissants, de sphères creusées les unes dans les autres, le tout droit comme un obélisque et ne servant à rien » ? Et tandis que, meurtrie, déchiquetée par

les griffes de la Chimère, l'âme d'Emma Bovary s'échappe en vœux stériles, en vaines passions, tandis qu'agonise la pauvre femme à demi assommée d'abord par le coup de massue du départ de Rodolphe, puis plus sûrement achevée par la ruine et par le bon office du poison libérateur, — avec des modulations stridentes, le tour de Binet semble étouffer, sous la basse d'un ronflement monotone et continu, l'universelle lamentation « des désirs errants et perdus » évoqués par le Poète.

FIN

TABLE

TABLE

INTRODUCTION	5
LE GÉNIE DE FLAUBERT :	
L'ERREUR CRÉATRICE	29
UTILISATION DANS LA LITTÉRATURE DE L'ERREUR DU SOI SUR LE SOI AVANT ET APRÈS FLAUBERT	61
ORIGINALITÉ DE LA VISION CHEZ FLAUBERT	82
L'ERREUR DU SOI SUR LE SOI DANS L'INDIVIDU	95
L'ERREUR DU SOI SUR LE SOI DANS L'HUMANITÉ	120
FLAUBERT ET LE PESSIMISME.	135
FLAUBERT ET LA JUSTIFICATION ESTHÉTIQUE	158
LA PSYCHOLOGIE DANS L'ŒUVRE DE FLAUBERT :	
AVERTISSEMENT	181
L'IMPERSONNALITÉ DE L'OPINION ET LA PERSONNALITÉ DU TEMPÉRAMENT CHEZ L'ARTISTE	184
LE BOVARYSME, SA GENÈSE ET SES ÉLÉMENTS	199
LE BOVARYSME CHEZ LES PERSONNAGES DE FLAUBERT :	

I. M ^{me} Bovary	225
II. Frédéric Moreau	245
LES PERSONNAGES DE SECOND PLAN	253
LA TENTATION DE SAINT ANTOINE ET BOUVARD ET PÉ- CUCHET	268
SOIS EN HARMONIE AVEC TOI-MÊME	283

ACHEVÉ D'IMPRIMER

Le trente avril mil neuf cent treize

PAR

BUSSIÈRE

A SAINT-AMAND (CHER)

pour le

MERCURE

DE

FRANCE

MERCURE DE FRANCE

XXVI, RUE DE CONDÉ — PARIS-VI^e

Paraît le 1^{er} et le 16 de chaque mois, et forme dans l'année six volumes

Littérature, Poésie, Théâtre, Beaux-Arts
Philosophie, Histoire, Sociologie, Sciences, Voyages
Bibliophilie, Sciences occultes
Critique, Littératures étrangères, Revue de la Quinzaine

La **Revue de la Quinzaine** s'alimente à l'étranger autant qu'en France; elle offre un nombre considérable de documents, et constitue une sorte d'« encyclopédie au jour le jour » du mouvement universel des idées.

Epilogues (actualité): Remy de Gourmont.

Les Poèmes: Georges Duhamel.

Les Romans: Rachilde.

Littérature: Jean de Gourmont.

Histoire: Edmond Barthélemy.

Philosophie: Georges Palante.

Le Mouvement scientifique: Georges Bohn.

Sciences médicales: Dr Paul Voivenel.

Science sociale: Henri Mazel.

Ethnographie, Folklore: A. Van Gennep.

Archéologie, Voyages: Charles Merki.

Questions juridiques: José Théry.

Questions militaires et maritimes: Jean Norel.

Questions coloniales: Carl Siger.

Esotérisme et Sciences psychiques: Jacques Brien.

Les Revues: Charles Henry Hirsch.

Les Journaux: R. de Bury.

Théâtre: Maurice Boissard.

Musique: Jean Marnold.

Art: Gustave Kahn.

Musées et Collections: Auguste Marguillier.

Chronique de Bruxelles: G. Eekhoud.

Chronique de la suisse romande: René de Weck.

Lettres allemandes: Henri Albert.

Lettres anglaises: Henry-D. Davray.

Lettres italiennes: Riciotto Canudo.

Lettres espagnoles: Marcel Robin.

Lettres portugaises: Phileas Lebesgue.

Lettres américaines: Théodore Stanton.

Lettres hispano-américaines: Francisco Contreras.

Lettres brésiliennes: Tristao da Cunha.

Lettres néo-grecques: Démétrius Asteriotis.

Lettres roumaines: Marcel Montandon.

Lettres russes: Jean Chuzeville.

Lettres polonaises: Michel Mutermitch.

Lettres néerlandaises: J.-L. Walch.

Lettres scandinaves: P.-G. La Chesnais, Fritiof Palmér.

Lettres tchèques: Janko Cadra.

La France jugée à l'Etranger: Lucile Dubois.

Variétés: X...

La Vie anecdotique: Guillaume Apollinaire.

La Curiosité: Jacques Daurelle.

Publications récentes: Mercure.

Echos: Mercure.

VENTE ET ABONNEMENT

Les abonnements partent du premier des mois de janvier, avril, juillet et octobre. Les nouveaux abonnés d'un an reçoivent à titre gracieux le commencement des matières en cours de publication.

FRANCE

UN NUMERO.....	1.25
UN AN.....	25 fr.
SIX MOIS.....	14 »
TROIS MOIS.....	8 »

ETRANGER

UN NUMERO.....	1.50
UN AN.....	30 fr.
SIX MOIS.....	17 »
TROIS MOIS.....	10 »

Poitiers. — Imprimerie du Mercure de France, G. ROY, 7, rue Victor-Hugo.

In compliance with Section 108 of the
Copyright Revision Act of 1976,
The Ohio State University Libraries
has produced this facsimile on permanent/durable
paper to replace the deteriorated original volume
owned by the Libraries. Facsimile created by
Acme Bookbinding, Charlestown, MA
2000

The paper used in this publication meets the
minimum requirements of the
American National Standard for Information
Sciences - Permanence for Printed Library
Materials,
ANSI Z39.48-1992.



